De sprong van Münchhausen

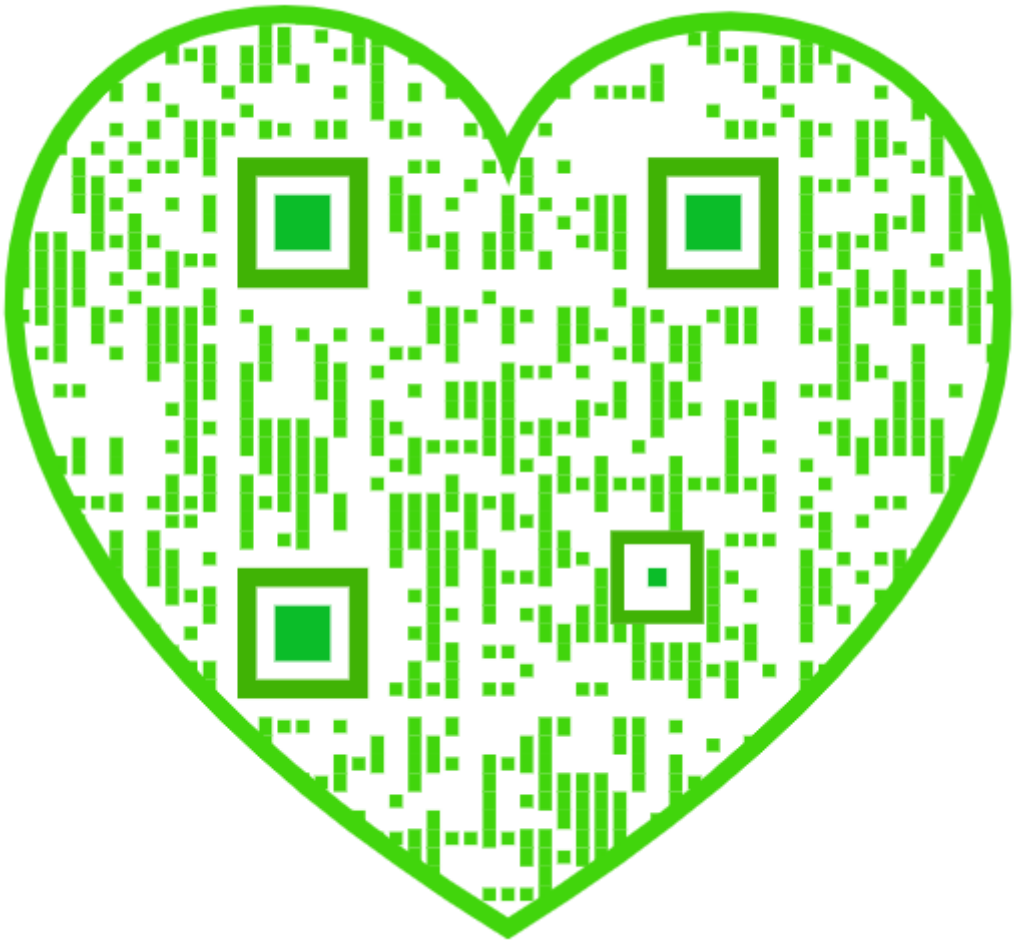
Paul Rodenko

bron
Paul Rodenko, *De sprong van Münchhausen*. Bert Bakker / Daamen, Den Haag 1959

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/rode006spro01_01/colofon.php

Let op: boeken en tijdschriftjaargangen die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn. Welke vormen van gebruik zijn toegestaan voor dit werk of delen ervan, lees je in de gebruiksvoorwaarden.

dbnl digitale bibliotheek voor de Nederlandse letteren



Verantwoording

Laat ik beginnen met te zeggen wat dit boek *niet* is. Het is geen verzameling kritische profielen van een aantal representatieve schrijvers en dichters en evenmin een overzicht van de moderne litteratuur. Men kan er enkele profielen in vinden (van Pierre Kemp, Achterberg, T.S. Eliot, Carmiggelt, de essayist Vestdijk), maar daarnaast zal de lezer besprekingen van afzonderlijke boeken aantreffen, waarin het meer gaat om een uiteenzetting of discussie van de bijzondere problemen, die deze boeken opwerpen, dan om een poging een afgerond beeld van de auteur te geven. Anderzijds bevat deze bundel ook geen systematische en samenvattende litteraire filosofie: hij bevat slechts een keuze uit de vele essays, artikelen en kritieken die ik in de loop van een tiental jaren geschreven heb, en die, naar gelang het doel van de publikatie en het publikatiemedium, verschillen in kritische aanpak, in toon en in stijl. Daar staat tegenover dat de bundel inderdaad een *keuze* bevat, hetgeen een zekere doelgerichtheid impliceert; ik heb de afzonderlijke stukken dan ook in een zodanige volgorde geplaatst - in een zodanig *perspectief* - dat de aandachtige lezer er niettemin, achteraf, iets als een ‘litteraire filosofie’ uit distilleren kan. Om de aandacht van de aandachtige lezer gaande te houden, heb ik elk van de vier hoofdstukken, waarin ik het boek verdeeld heb, door een ‘fabel’ vooraf doen gaan, die, zo zij de lezer niet helemaal duidelijk mocht zijn, in ieder geval het voordeel heeft kort te zijn.

Sommige schrijvers zijn zo gebiologeerd door de demonie van ‘het systeem’, de (hoe dan ook) gemechaniseerde en in haar mechanisatie absurd geworden werkelijkheid, dat zij er hun ogen niet van af kunnen wenden; de humor (Belcampo, Carmiggelt) kan hier bevrijdend werken: maar is het niet meer een tijdelijke ontspanning dan een werkelijke bevrijding?

Andere schrijvers laten zich door de zuigkracht van de ‘oorspronkelijke chaos’, de moederlijke oergrond, beheersen en men kan zich zelfs afvragen in hoeverre deze zelfde zuigkracht zich, onder een intellectualistische vermomming, ook in het relativisme en antispecialisme van Forum, van Vestdijk manifesteert; en de beschikbaarheid kan ongetwijfeld een grote kracht vormen, kan zelfs tijdelijk een Christus opleveren (Max Croiset), maar alweer: tijdelijk. De oorspronkelijke, oer-spronkelijke chaos heeft een statisch en een dynamisch aspect: oer-chaos en sprong. In de

oer-zee van het vrijblijvende experiment, de abstracte beschikbaarheid van het intellect, komt het *statische* aspect tot uitdrukking: de ‘menselijke *staat*’, de ‘*ruimte* van het volledige leven’; niet het *ek*-statische aspect van de creatieve sprong. Maar wil de mens vorm en inhoud aan zijn lot geven, dan zal hij zich moeten beschikken, geleed en gewerveld de veilige oer-zee verlaten en de weg inslaan van onthechting, specialisatie, persoonlijke inzet en doelgerichte vormgeving.

Ik geloof dat dit de situatie van de moderne schrijver, de moderne dichter is; het is in ieder geval het thema van dit boek. Het thema dat ik eraan *gegeven* heb: in de afzonderlijke stukken zal de beschikbaarheid van het begrip wel eens duidelijker naar voren treden dan de zelfbeschikking van de keuze; maar men moet de fascinatie van de absurditeit of de oergrond eerst ver-staan, wil men haar leren weer-staan.

WARNSVELD, OKTOBER 1958

I Vormen op zoek naar een inhoud

Fabel

‘De ene vorm die mij bewaarde is heen’, schrijft Achterberg. Schrijft hij uit eigen nood, schrijft hij uit naam van de moderne mens. God is niet dood, hij is verkaveld; zijn ledematen zijn over de aarde verstrooid, men noemt ze ismen, specialismen, technieken. Wie zal ze bijeenlezen? Wie weet nog wat lezen is? ‘Lezen’ als: verzamelen, binden, tot leven tellen, genezen. En hoe leert men lezen? Onder het patronaat van de lichte Apollo? Maar Apollo ordent het gezonde, geneest niet het zieke; van kruiden, de geheime krachten der natuur, weet hij weinig. Onder het matronaat van Isis, van wie men verhaalt dat zij de verkavelde Osiris bijeengelezen en tot leven genezen heeft? Maar Isis is moeilijk bereikbaar en verbergt zich veelal achter het bloeddorstige masker van Gorgo, de Schrikgodin. Zo staat de beeldroman in het teken van Gorgo: maar wie weet, welke werkelijkheid er achter dit masker schuilgaat? En de kannibaal die Jan Mens verslindt: staat hij misschien niet ergens dichter bij Luceberts ‘vierde zien’ dan de lezer van de beschaafde kennismaking?... Misschien weten de dichters er meer van; laat hen maar eten, de metro is gezond voedsel voor dichters. Maar: het is niet voor niets, dat de meest vraatzuchtige van de moderne dichters, de man wiens pupil een keelgat is en wiens wimpers zich als kakementen om de wereld sluiten, de naam Apollinaire heeft gekozen. Eten is goed, maar dan van twee walletjes. Zo dacht ook de heraut der goden zelf erover, die zich ‘koinos Hermès’ noemde: Hermes van beide partijen.

1 De functie van het boek in de samenleving

Stelt men de vraag naar de functie van het boek in de samenleving, dan dient men aan de beantwoording van deze vraag twee andere vooraf te doen gaan: welke samenleving? en: welke boeken? Het is duidelijk, dat het boek in een alfabetisch land als Nederland een geheel andere rol speelt dan b.v. in een land als Egypte, waar de grote meerderheid der bevolking lezen noch schrijven kan; een verschil dat zeker niet alleen kwantitatief van aard is. En het is evenzeer duidelijk dat een boek van Amy Groskamp-Ten Have als 'fait social' een geheel ander gedragspatroon vertoont dan een gedichtenbundel van Remco Campert.

Wanneer wij nu uitgaan van onze huidige samenleving en differentiaties van 'het boek' voorlopig terzijde laten, kunnen wij zeer in het algemeen zeggen, dat boeken een veelgevraagd gebruiksartikel vormen, dat economisch via de normale weg: producent-groothandel-kleinhandel, de verbruiker bereikt. In dit opzicht verschilt het boek dus niet van andere verbruiksartikelen als aardappelen, scheerzeep of parfums. Gaat men de secundair-economische gevolgen, of als men wil: de sociale actieradius, van het boek na, dan doen zich echter al spoedig aanmerkelijke verschillen voor zowel ten opzichte van andere verbruiksgoederen als binnen het verschijnsel 'boek' zelf. Een geraffineerd parfum zal de maatschappij wel eens indirect met een nieuwe burger verrijkt hebben, en het gebruik van een bepaald merk scheerzeep schijnt, mag men de producent geloven, menigeen van putjesschepper tot vice-admiraal of multimiljonair bevorderd te hebben; boeken echter hebben niet alleen de levensstijl van hele volkeren veranderd, maar revoluties teweeggebracht die tot in de verste uithoeken van de aarde voelbaar waren.

Zo boeken zich dus al, in hun fysisch aspect, keurig volgens de marktwetten gedragen, vormen zij anderzijds een soort koekoekseieren in het nest der economie: 'Das Kapital' bleef als handelsartikel immanent aan de toenmalige economie, maar niettemin betekende het verschijnen van dit boek het begin van een totale ontwrichting van het heersende economische stelsel. Wij kunnen dus zeggen dat het boek, in tegenstelling tot andere verbruiksgoederen, krachtens zijn wezen de economische cyclus transcendeertop dezelfde wijze als de mens, anders dan hond of aap, de biologische cyclus transcendeert. En evenals juist deze vrijheid de mens

de mogelijkheid biedt, niet alleen tot de hoogste toppen te stijgen, maar ook in de diepste afgronden te storten, zo leidt ook de transcendentie-mogelijkheid van het boek ten opzichte van de economie tot de genade van ‘Tempel en Kruis’ of ‘Herfsttij der Middeleeuwen’ enerzijds, tot de zondeval van de streekroman of, nog dieper, de beeldroman - het zwartste fascisme in de wereld van het boek - anderzijds. En dezelfde existentiële crisis die de mens op het ogenblik doormaakt, wiens bestaan zelf door de uitvinding van de atoomwapens bedreigd wordt, beleeft ook het boek: radio en televisie kan men de A- en de H-bommen van de boekenwereld noemen; wapens overigens die eveneens door het boek zelf in de wereld zijn gebracht, want het zijn ten slotte boeken die het materiaal voor deze uitvindingen hebben geleverd.

Nu heb ik hierboven het accent vooral gelegd op de ‘gevaarlijke’ aspecten van het boek, op de sociale en geestelijke omwentelingen die het teweeg kan brengen. Hoe rijmt zich dit echter met de knusse, huisbakken adverteertechniek van het boekenbedrijf, dat ‘boekskes’ het liefst met veilige ‘hoekskes’ in verband brengt? Er bestaat hier inderdaad een merkwaardige paradox; terwijl, wanneer men voor het boek in het algemeen propaganda maakt, voornamelijk de positief-sociale aspecten van ontspanning (met een goed boek aan het haardvuur) en leerzaamheid (carrière maken) naar voren worden geschoven, wordt het bij de aankondiging van individuele boeken - vooral in Amerika is men daar sterk in - meer en meer gebruik het gevaarlijke en onrustbarende van het boek te beklemtonen: men kondigt boeken aan als ‘dynamiet’, men belooft de lezer slapeloze nachten, men verzekert hem dat hij zich na lezing van het onderhavige boek zo klein, naakt en akelig als nooit te voren zal voelen, enz. enz. Psychologisch is deze paradox zeer wel verklaarbaar. Het morele masochisme vormt - verscheidene auteurs hebben er reeds op gewezen - een der kenmerkendste aspecten van onze tijd, gevolg waarschijnlijk van geestelijke stuurloosheid; een masochist echter heeft altijd een pretext nodig om zich te laten kwellen: wil men dus op dit punt lezers vangen, dan vormt één bepaald boek een pretext (‘het schijnt zo goed te zijn’), ‘het’ boek niet. Een andere kant van de zaak is deze: het adagium ‘met een boekske in een hoekske’ (ontleend aan Thomas à Kempis) is al eeuwen oud en stamt uit een tijd waarin het gevaar, dat er in boeken school, voor de heersende klasse zoveel mogelijk gecamoufleerd moest worden; het onschuldige hoekske was dus een manoeuvre van clercken om de aandacht van de wereldlijke machthebbers af te leiden. Dat boeken thans openlijk als ‘dynamiet’ worden aangeprezen, levert alleen maar het bewijs, dat boeken in

onze huidige (westerse) samenleving geen dynamiet meer zijn, althans veel van hun oorspronkelijke gevaarlijkheid hebben ingeboet.

Men dient dit natuurlijk in de eerste plaats als winst te beschouwen: ideeën zijn tegenwoordig vrij en kunnen in vrije wisselwerking met andere ideeën treden; het is de functie van het boek, deze dialoog in stand te houden. Nu heeft het boek echter niet alleen een 'dynamiterende', maar ook een conserverende kant; het 'hoekske' van de clercken, als plaats van bezinning, ook al moge het als afleidingsmanœuvre geëxploiteerd zijn, is wel degelijk een libreske realiteit. Men kan aan het boek in het algemeen drie aspecten onderscheiden, die ik zou willen noemen: het faustische, het apollinische en het proteïsche, ofwel: idee, vorm en de metamorfose der verbeelding. In het algemeen treedt bij een wetenschappelijk of filosofisch werk het faustische element het meest op de voorgrond, bij een dichtwerk het apollinische en bij een roman het proteïsche.

Het apollinische aspect van een boek nu is feitelijk het belangrijkste: het is de vorm, de taalkundige formulering, die een idee tot idee, een romanfiguur tot figuur maakt. En de democratische ontwikkeling, die het boek zijn 'gevaarlijkheid' ontnomen heeft, heeft het tevens iets anders ontnomen, iets dat ik zou willen noemen: de 'magie' van het boek. Zolang boeken nog in kleine oplagen verschenen en alleen door een kleine kring van geletterden gelezen werden, hadden zij iets sacraals: voor de geletterden zelf door hun kostbaarheid en schaarste, terwijl zij voor het ongeletterde volk dezelfde betekenis hadden als voor een neger de attributen van zijn medicijnman. Deze sacrale sfeer kwam de kwaliteit van het boek ten goede: schrijvers, drukkers en lezers behandelden het boek met gelijk respect. De algemene leerplicht heeft het boek thans 'entgöttert', geseculariseerd; het boek is simpel medium geworden, het heeft geen zelfstandige waarde, maar dient alleen tot het doorgeven van gedachten. Misschien zal menigeen zeggen: een gezonde ontwikkeling, want ten slotte *is* een boek enkel medium, evenals een telefoon of een radio; voor een wilde heeft een radio ook iets magisch', maar wij zijn toch geen wilden meer! Wel, wanneer wij de zienswijze van de neger deelden, zou er in ieder geval verstandiger taal uit de radio komen: wij zouden er meer respect voor hebben. En dit is dan ook het grote gevaar van de secularisering van het boek: met het respect voor het boek verliest men het respect voor de taal, voor de vorm. Van de litteratuur eist men tegenwoordig 'waarheid', geen 'woordkunst'; maar wat is een waarheid wanneer men haar niet formuleren kan? Een slordige generalisatie;

en onze wereld dreigt dan ook steeds meer een wereld van slordige generalisaties te worden - generalisaties die wereldoorlogen ten gevolge hebben.

Terwijl de proteïsche functie van het boek een constante is, in alle tijden, in alle samenlevingen gelijk, en de faustische, die zich in een autoritaire staat veelal verbergen moet, in de moderne democratie een habeas corpus verworven heeft, is de apollinische functie meer en meer in het gedrang gekomen. Het boek loopt daardoor gevaar, steeds sterker in de economische maalstroom meegesleurd te worden en zijn transcendentie-mogelijkheid te verliezen; maar wanneer het boek nog slechts spreekt wat de blinde economie dicteert, schrijft het zichzelf daarmee ten dode op. Alleen een versterking van het apollinische element, door het aankweken van een nieuw respect voor het boek als boek, kan dit redden voor de fatale concurrentie van radio en televisie (die op hun beurt de geestelijke leiding van het boek niet kunnen ontberen); want deze apollinische functie is de meest wezenlijke, de meest eigen functie van het boek, het is in deze functie dat het boek de intellectuele waarden van een volk conserveert en differentieert en zijn sentimenten voor vertroebeling behoedt.

(1954)

2 Lichte lectuur

Waarom duidt men een bepaalde categorie van boeken eigenlijk als ‘lichte lectuur’ aan? Het lijkt een wat wonderlijke vraag, omdat het begrip ‘licht’ ons zo evident voorkomt. We noemen een boek immers ‘licht’, omdat het gemakkelijk leest, omdat het geen zware problemen aanroert, omdat het zo ‘licht verteerbaar’ is, enz. Maar geen van deze antwoorden is afdoende.

Het leest zo gemakkelijk... Maar er zijn boeken, die iedereen zonder aarzelen onder de lichte lectuur zal classificeren en die niettemin enorm langdradig zijn en die men heel wat minder ‘gemakkelijk’ leest dan b.v. Paul Léautaud, wiens boeken toch niet tot de ‘lichte lectuur’ gerekend worden; en evenmin kan men zeggen, dat Léautaud zulke ‘zware’ problemen aanroert. Waarom hoort hij dan niet in de categorie ‘lichte lectuur’ thuis? Wel, zal men misschien zeggen: omdat hij zo goed schrijft. Maar is het niet op zijn minst genomen wat merkwaardig, dat een slechtgeschreven boek ‘gemakkelijker’ zou lezen dan een goedgeschreven boek? Men reist in een slechtgeconstrueerde treinwagon toch ook niet ‘gemakkelijker’ dan in een goedgeconstrueerde? Evenwel: *is* lichte lectuur wel altijd zo slecht geschreven? Volstrekt niet. Een zeer belangrijk deel van deze boeken is vlekkeloos van stijl - misschien zelfs tè vlekkeloos. En omgekeerd schrijven Anna Blaman of W.F. Hermans vaak een heel wat slechter Nederlands dan Willy Corsari. Misschien geeft dit ons echter een aanknopingspunt: de stijl van het ‘litteraire’ boek, of hij nu vlekkeloos is of niet, heeft in ieder geval meer *persoonlijkheid* en verloopt daardoor minder vlot, minder rechtlijnig, vertoont grilliger bochten, is ‘weerbarstiger’.

Maar nog altijd: wat heeft dit met de begrippen licht en zwaar te maken, begrippen, die toch betrekking hebben op stoffelijke gewichten? Natuurlijk, men bezigt deze begrippen slechts metaforisch, bij wijze van vergelijking. Maar waarom spreekt men nu juist van licht en zwaar, waarom niet van hoog en laag (men spreekt wel van laag-bij-de-grondse lectuur, maar daar wordt iets anders onder verstaan dan onder ‘lichte’ lectuur), van zacht en hard (‘halfzacht’ en ‘hardboiled’ hebben ook al weer betrekking op andere dingen), of desnoods geel en blauw (uit het feit, dat de Fransen van ‘littérature rose’ en ‘littérature noire’ spreken, blijkt, dat optische categorieën zich zeer wel lenen voor toepassing op litteraire verschijnselen; maar alweer raken deze termen niet het hier bedoelde onderscheid)?

Nu hebben de laatstgenoemde vergelijkingsmogelijkheden alle dit gemeen, dat zij degeen die ze hanteert tot absolute oordelen in staat stellen. Een boek kan laag-bij-de-gronds zijn en het kan ook hooggestemd zijn, maar in beide gevallen is het onmiddellijk als zodanig te herkennen; een boek kan halfzacht zijn of hard-boiled, 'rose' of 'noir' - òf van geheel andere aard, zodat deze categorieën er geen betrekking op hebben. Maar niemand zal een halfzacht boek hard-boiled noemen, of zich een deeltje uit de bibliothèque rose voor een uit de bibliothèque noire laten verkopen. Al deze termen hebben betrekking op lokaliseerbare eigenschappen van het boek; men wordt deze eigenschappen, al lezende, 'gewaar', en onderscheidt ze zonder aarzeling van andere eigenschappen, net zoals men in de buitenwereld rose en zwart, hard en zacht, hoog en laag onderscheidt, zowel ten opzichte van elkaar als ten opzichte van b.v. groen, korrelig en ver. Het zijn, om zo te zeggen, 'aanschouwelijke' eigenschappen van het boek, en vandaar dat men gemakkelijk tot een metaforisch gebruik van begrippen komt, die ontleend zijn aan de perifere, op de buitenwereld gerichte zintuigen. Lang niet zo 'aanschouwelijk' is echter het onderscheid tussen 'lichte' en 'zware' lectuur (de laatste term is minder in zwang, het tegengestelde begrip luidt meestal 'serieus'). Of een boek tot het 'lichte', dan wel tot het 'serieuze' genre, d.w.z. de 'litteratuur', behoort, daarover zullen verschillende beoordelaars het vaak oneens zijn, en zelfs bij één en dezelfde beoordelaar zal het misschien wel eens van zijn stemming afhangen, of hij een bepaald boek op een gegeven ogenblik tot het ene of het andere genre zal rekenen. Het zijn vooral de luchtige, humoristische boeken enerzijds, en anderzijds de kwasi-'diepe' (Lust for Life: het leven van Van Gogh; in het algemeen de vie romancée van kunstenaars en historische figuren) of larmoyante boeken (die zogenaamd een 'sociaal probleem stellen'), die moeilijkheden baren en gewoonlijk in het eerste geval te 'licht', in het tweede geval te 'zwaar' worden aangeslagen. Men denke aan schrijvers als Carmiggelt, of in Engeland b.v. P.G. Wodehouse, wiens werken algemeen tot het 'lichte' genre worden gerekend, terwijl iemand als Hilaire Belloc van hem zegt, dat hij 'the best writer of English now alive' is; van het omgekeerde geval gaf ik al voorbeelden. Het gaat hier dus minder om uiterlijke 'waarneembaarheden' - tenzij natuurlijk in extreme gevallen -, maar meer om een innerlijk 'gevoel', nl. iets dat men zou kunnen omschrijven als een gevoel-voor-proporties. Maar: hetzelfde kan men ook met betrekking tot gewichten zeggen. Anders dan kleur, positie of tastkwaliteiten (hard-zacht) is het gewicht van een voorwerp met de perifere zintuigen (gezicht, gehoor, tastzin) niet waar

te nemen: het gaat hier om een ‘innerlijk’ gevoel, nl. de interne registratie van bepaalde spierspanningen en ook hier gaat het om een gevoel-voor-proporties: iets is niet op zichzelf licht of zwaar, zoals iets rose of zwart is, maar slechts in verhouding tot andere gewichten.

Wat wil het nu zeggen, wat ervaren wij wanneer wij het ene voorwerp zwaarder noemen dan het andere? Dat is heel eenvoudig: een voorwerp is zwaarder, naarmate er meer spieren bij het oplichten ervan betrokken zijn. Voor het oplichten van een lucifersdoosje gebruik ik alleen de spieren van mijn vingers en pols, voor het oplichten van mijn tabakspot mijn hele arm, voor het oplichten van mijn schrijftafel mijn hele lichaam. En hier blijkt dan de intuïtieve trefzekerheid van de taalwijsheid: want wanneer men spreekt van ‘lichte’ lectuur, geldt dan niet analoog, dat deze ‘licht’ is, omdat wij er slechts met een klein deel van ons wezen bij betrokken zijn, terwijl wij - met geleidelijke overgangen - bij de grote litteraire kunstwerken met ons gehele wezen betrokken zijn?

Maar wat is dit ‘kleine deel’ van ons wezen, waarmee wij ons op ‘lichte’ lectuur richten; of anders gezegd: welke functie vervult de lichte lectuur in onze geestelijke huishouding? Alvorens deze vraag te beantwoorden, zou ik nog even bij het gangbare taalgebruik stil willen staan, en wel bij het feit, dat men vaak ook het adjectief ‘licht’ laat vallen en eenvoudig ‘lectuur’ (pejoratief: ‘leesvoer’) tegenover ‘litteratuur’ stelt. Men zou zich hier nl. kunnen afvragen: is litteratuur dan geen lectuur, wordt litteratuur dan niet ‘gelezen’? Jawel, maar waar het om gaat is, dat het accent hier minder op de *functie* van het lezen zelf ligt; een ‘leesboek’ (zoals men in de volksmond een roman van sublitterair niveau noemt) leest men, en als men het uitgelezen heeft, is het inderdaad *uit* - zoals een kachel, die uitgebrand is, ‘uit’ is: de gloed, die er van uitstraalde, de interesse is verdwenen. Een litterair werk daarentegen is nooit ‘uit’; het verliest zijn gloed niet, ook niet wanneer men de lectuur ervan voltooid heeft.

Wanneer nu een boek, zodra de leeshandeling voltooid is, verbleekt en zijn bekoring, zijn ‘magie’ verliest,* dan kan dit alleen

* *Nel Bakker wijst er in haar artikel* De triomf van vijftig jaar wansmaak (*Maatstaf III, 5*) *op, dat er vele lezers* (*lezeressen*) *zijn, die, wanneer zij de verzamelde werken van Courths-Mahler van A tot Z gelezen hebben, weer onverdroten bij de A beginnen. Dit wil niet zeggen, dat het boek A hen toch* nog steeds *aantrekt, maar integendeel, dat er zo weinig van is blijven hangen, dat zij het weer als een* nieuw *boek kunnen lezen. Wat er is blijven hangen, is op zijn hoogst de herinnering aan ‘hoe plezierig het was’ - een reactietype, dat niet ver van dat van de honden van Pawlow afstaat: er vormt zich als het ware een ‘voorwaardelijke Courths-Mahlerreflex’*.

maar betekenen, dat de leeshandeling zelf van doorslaggevend belang is voor het totstandkomen van deze ‘magie’ - hetgeen in de term ‘lectuur’, ter onderscheiding van ‘litteratuur’, dus voortreffelijk is uitgedrukt. Men zou de leeshandeling in deze gevallen enigszins kunnen vergelijken met de interne secretie, waardoor de paarlust bij dieren wordt veroorzaakt: het vrouwtje ‘bekoort’ het mannetje zolang zijn paarsecretie doorgaat; houdt deze op, dan verliest het vrouwtje haar bekoring, haar magische aantrekkingskracht. Zo induceert ook de leeshandeling - in dit geval echter eigenmachtig: een belangrijke factor, waar ik straks op terugkom - een toestand van ‘bekoringsbereidheid’, die weer wegebt zodra de leeshandeling ten einde is gekomen, waardoor ook het fantasieobject (de ‘inhoud’ van het boek) zijn magie verliest. In vele gevallen doet zich zelfs een onvervalste postcoitumstemming voor, die zich manifesteert in uitroepen als: Hè, is dat rotboek (dat men zojuist nog geboeid zat te lezen) nou al uit?!...

De vraag is nu: hoe ontstaat deze toestand van bekoringsbereidheid precies, welke aspecten van de leeshandeling determineren deze toestand? In het begin van dit artikel merkte ik op, dat een litterair werk niet zozeer ‘vlekkelozer’ dan wel ‘persoonlijker’ is geschreven dan een tot het lichtere genre behorend boek, en daardoor ‘weerbarstiger’ is. Een onpersoonlijk boek, in een onpersoonlijke, vlakke stijl geschreven, leest gemakkelijker; en gemakkelijker wil dan zeggen: gelijkmatiger. Bij een litterair werk staat men steeds voor verrassingen; men pauseert even om een puntig gezegde, een geslaagd beeld op zijn gemak in zich op te nemen; men leest een zin nog eens over; men leest nu eens langzamer, dan weer vlugger. De oogbewegingen van de lezer zijn daardoor discontinu en de bewegingen vertonen een grote variatiebreedte. De ‘leesboek’-lezer daarentegen leest gelijkmatig; hij stuit noch op stijl-idiosyncrasieën noch op verrassende beelden of gedachten en zijn ogen glijden in een continuë* beweging eerst van links naar rechts, en dan weer met een sprongetje van rechts naar links, over het blad. Er ontstaat aldus een min of meer gelijkvormige, ritmische oogbeweging, die, als alle ritmische bewegingen, een milde vorm van hypnose tot stand brengt (op soortgelijke wijze gaat trouwens de hypnotiseur te werk, die een vinger of potlood ritmisch voor het oog van de patiënt heen en weer beweegt), d.w.z. een halve droomtoestand,

* *Dat de oogbewegingen bij het lezen eigenlijk altijd discontinu zijn, omdat het oog van fixatiepunt naar fixatiepunt verspringt, doet in dit geval niet ter zake: het gaat om de* regelmaat *van het verspringen; een reeks stippen op gelijke afstanden kan men ook als een continuë reeks beschouwen*.

die de grenzen tussen het reële leven van de lezer en het imaginaire leven uit het boek doet vervagen, terwijl tevens de kritische zin goeddeels wordt uitgeschakeld, zodat de meest onwaarschijnlijke situaties voor zoete koek worden aangenomen.

Maar er is meer. Het specifieke lustgevoel, dat de leeshandeling blijkbaar verwekt, kan niet uitsluitend uit de onspecifieke oogbewegingen verklaard worden: wanneer men afwisselend naar een cirkel en een vierkant kijkt, raakt men misschien ook in een lichte trance, maar deze is toch van andere aard dan de leestrance, die fenomenologisch een heel eigen karakter vertoont. De leestrance is, evenals de seksuele trance van het dier in paringstijd, *ergens op gericht*, in dit geval: op betekenissen. Niet op speciale betekenissen - want het ene boek is in principe even goed als het andere boek -, maar op betekenissen *als zodanig*. Dat wil zeggen: het leesgenot bestaat hierin, dat men de woorden als klepjes oplicht en dóór de woorden, door de zinnen heen kijkt naar een daarachter liggende werkelijkheid; een bladzijde van een 'leesboek' is een soort sleutelgat, waardoorheen de lezer een vreemde wereld bespiedt. Maar door sleutelgaten kijken 'mag niet' - en het is juist dit straffeloos kunnen overschrijden van een cultureel verbod, dat de magische bekoring van het leesboek uitmaakt. Daarom moet het leesboek ook een happy ending hebben: want tijdens het lezen, het spieden, hebben zich in de lezer zoveel angsten en schuldgevoelens opgehoopt - juist deze angsten maken het boek zo 'spannend' - dat alleen een formele geruststelling aan het slot zijn psychisch evenwicht kan herstellen.

Maar in welk opzicht is een happy ending een geruststelling? De angst immers ontstaat door de verboden handeling van het kijken door het sleutelgat; wat daarachter gebeurt, en of dit gebeuren goed of slecht afloopt, heeft niets met het spieden als zodanig te maken. Dit is echter te simplistisch geredeneerd. De keukenmeid, die de 'Herrschaften' door het sleutelgat bespiedt (het sleutelgat speelt vooral in het leven van de keukenmeid een speciale rol: aan gene zijde van het sleutelgat begint het ware leven; vandaar dat de keukenmeidenroman wel als het prototype van 'lichte lectuur' kan gelden), staat niet alleen angsten uit - dit alleen zou het genot, dat het spieden haar geeft, niet verklaren - maar zij ondergaat er tevens een *machtsgevoel* bij. De mensen achter het sleutelgat weten niet, dat zij bespied worden; zij 'geven zich bloot'. En waarom geven zij zich bloot? *Omdat* de keukenmeid hen bespiedt; zij, de keukenmeid, is het, die hen *dwingt* zich bloot te geven: komt het dan niet op hetzelfde neer, wanneer men zegt, dat de keukenmeid hun de kleren van het lijf stroopt? Dit machtsgevoel wordt nog

versterkt doordat de lezer zich, zoals ik hierboven opmerkte, *eigenmachtig* in de voor de sleutelgat-illusie gunstige trance brengt; niet voor niets zegt men, dat iemand het lezen ‘machtig’ is: het kunnen-lezen is een machtsmiddel, waarmee men de mensen dwingen kan, zich bloot te geven, zich aan de wil van de lezer te onderwerpen. Op deze wijze is de lezer dus niet alleen de toeschouwer, maar ook de regisseur van het gebeuren; hij identificeert zich feitelijk met de schrijver van de roman (secundair kan hij zich dan ook nog met een of meer der personages identificeren) - vandaar dat de lectuurmarkt zulk een gesloten markt is, die zo nauwkeurig gehoorzaamt aan de wet van vraag en aanbod: schrijver en lezer spelen onder één hoedje, *zijn* in feite één en dezelfde persoon in twee verschillende rollen. Daarom voelt de lezer zich medeverantwoordelijk voor het boek: dit verklaart enerzijds het conservatisme, dat het genre kenmerkt (het meest opvallend bij keukenmeidenroman en western, die onveranderlijk hetzelfde patroon volgen), - de lezer is bang om, in zijn rol van schrijver, nieuwe verantwoordelijkheden op zich te laden -, anderzijds de noodzaak van de happy ending: want de keerzijde van macht en verantwoordelijkheid is wederom angst.

Al kunnen deze voyeuristische tendensen ook bij het lezen van litteraire kunstwerken een zekere rol spelen (niet elke litteratuurlezer is trouwens litteratuur-rijp), de kans hierop is veel kleiner. De sleutelgat-illusie immers wordt juist verkregen door de vlakke, onpersoonlijke stijl; de schrijver is niet zelf als persoon in het boek aanwezig en door zijn afwezigheid verkeert de lezer in de mening, zelf de regie te voeren. Maar in het litteraire kunstwerk is de schrijver zelf voortdurend aanwezig; de woorden, de zinnen verwijzen naar betekenissen, naar een ‘wereld’: maar zij verwijzen niet *zonder meer*. Het ‘meer’ is de stijl, de persoonlijke visie van de auteur; we kunnen niet voor het sleutelgat blijven staan, maar moeten naar binnen, moeten met de personages kennismaken, moeten met hen omgaan van mens tot mens. Ook bij deze ontmoetingen doen zich angsten en schuldgevoelens voor; maar de schrijver zelf is steeds bij de hand, speurt als een psychiater naar de diepere oorzaken en ont-dekt mogelijke oplossingen, die geen oppervlakkige geruststellingen zijn, maar de lezer syntoon maken aan zijn eigen psychische structuur - ook wanneer deze syntonie tot een unhappy ending zou moeten leiden. Dit is dan wat men katharsis noemt.

Het leesboek biedt geen katharsis, maar slechts lustbevrediging. Het wezen van ‘lectuur’ is, dat zij *conflictloos* is; er mag in een leesboek nog zoveel geïntrigeerd, gevochten, gemoord en verkracht

worden - de lezer staat er *buiten*: hij bevredigt alleen maar zijn voyeursneigingen. Lectuur, zou men kunnen zeggen, is een vorm van auto-erotiek. In de litteraire roman treedt de lezer *binnen*, hij gaat relaties met de romanpersonages aan, en relaties betekenen conflicten: conflicten, die schijngestalten zijn van de oerconflicten rond de oedipale situatie; litteratuur veronderstelt allo-erotiek. Houdt men zich aan de gangbare psychoanalytische terminologie, die mij hier, als sluitstuk bij wat wij tot dusver gevonden hebben, wel verhelderend lijkt, dan zou men het aldus kunnen formuleren. De bevrediging, die lectuur schenkt, komt overeen met de bevrediging op narcistisch niveau*; het object (in dit geval het boek) wordt ongenuanceerd en in zijn geheel geïncorporeerd, 'verslonden': dit is wat ik bedoelde, toen ik zei, dat de auteur van het leesboek *afwezig* was (de identificatie met de auteur - als regisseur van het verhaal - is zo volkomen, dat zij op incorporatie neerkomt: de lezer slikt de schrijver met huid en haar in). En het is niet toevallig, dat juist bij leesboeklezers zo vaak een ware *verslaafdheid* aan het lezen optreedt; volgens de psychoanalyse berust verslaafdheid immers op een narcistische fixatie. De bevrediging (katharsis), die litteratuur schenkt, daarentegen heeft met de objectliefde te maken: de schrijver wordt niet oraalsadistisch geïncorporeerd, maar als mens benaderd, in zijn werk gerespecteerd; katharsis komt overeen met de bevrediging, die de normale liefde schenkt.

Tot slot wil ik nog opmerken, dat het voorgaande alleen beoogt, een structuuranalyse van het begrip 'lichte lectuur' te geven, maar geenszins een morele waardering. Ik geloof trouwens ook niet, dat men lichte lectuur als zodanig een 'ongezond' verschijnsel kan noemen (ongezond wordt het pas in de vorm van verslaafdheid), integendeel: afgezien nog van het feit, dat lichte lectuur voor velen een uitlaatklep vormt voor 'verboden' neigingen, die zich anders misschien op een meer asociale manier zouden hebben gemanifes-

* *Ik bedoel hiermee natuurlijk het ideaaltypische geval. Dat behalve het oraalsadistische* (*narcistische*) *stadium ook latere fixatieniveaus een rol spelen, spreekt bij zulk een vloeiend object als 'lectuur' is wel vanzelf. Met name anaalsadistische componenten zijn vaak van grote invloed op de leeshabitus; het lezen-op-het-toilet is een bekend en tekenend verschijnsel, en van verscheidene historische persoonlijkheden weet men, dat zij in het toilet van hun woning een bibliotheekje hadden ingericht. Het is geen toeval, dat een Nederlands fabrikaat van toiletpapier als reclame bij inlevering van 20 bonnen 'een leesboek' cadeau doet* (*'een leesboek': deze ongedifferentieerde aanduiding wijst wel duidelijk op de pure Funktionslust, die aan het lezen van 'lectuur' ten grondslag ligt, en in dit verband krijgt ook het 'machtsgevoel' van de lezer een nieuwe nuance: het is voor een deel te herleiden tot de 'eigenmachtige' sphinctercontrole van het kind in het anaalsadistische stadium*).

teerd, kan men deze lectuur ook beschouwen als een noodzakelijk spelelement, een marge van ‘kinderlijkheid’ in de cultuur, zonder welke deze aan plasticiteit zou inboeten. Zou een cultuur van louter strikt-volwassen mensen niet een volkomen *statische* cultuur zijn?

(1955)

3 De goddelijke markies in de ‘wolken’

...of zou de markies, de ‘goddelijke’ Donatien-Alphonse-François de Sade, helemaal niet zo in de wolken zijn met de ‘wolkjeskranten’ (giornali a fumetti) waarmee de Italianen, de comics waarmee de Amerikanen, de beeldromans waarmee wij zijn nagedachtenis schijnen te willen eren? Hoe dan ook, alle commentatoren van het nieuwe paralitteraire genre dat ‘beeldroman’ heet zijn het er wel over eens, dat het genre als massaverschijnsel (want er bestaan inderdaad onschuldige en zelfs komische comics, maar die blijven in de minderheid) gekarakteriseerd wordt door bruut geweld, rücksichtslose wreedheid en koud sadisme... Of de markies dus in de wolken is met zijn erfgenamen of niet (en men zou denken van niet: in deze tijd van sadisme-als-modeartikel zou hij misschien van de weeromstuit een heilige geweest zijn), in de ‘wolkjes’ is hij in ieder geval.

Het verschijnsel van de beeldromans heeft tot dusver vooral de aandacht van sociologen en pedagogen getrokken, met het gevolg dat het misschien wat eenzijdig van de sociale kant bekeken is, meer in het bijzonder met het oog op de (pedagogische en criminologische) *gevolgen* ervan; het verschijnsel als zodanig, als een paralitterair genre dus, is nog weinig bestudeerd. De volgende regels pretenderen geenszins zulk een ‘studie’ te vormen, maar willen alleen een paar suggesties geven en misschien hier en daar een bepaald perspectief openen, waardoor de beeldroman zich in breder verband laat bezien.

Om de beeldroman eerst even als sociaal verschijnsel af te bakenen: het jaar 1933 - niet te verwaarlozen coïncidentie: het jaar waarin in Europa Hitler aan de macht kwam - kan men het geboortejaar van de beeldroman noemen, Amerika is er de bakermat van (en nog steeds het ‘moederland’). ‘Fifteen years ago, in 1933’ (schreef G. Legman in 1949, in zijn boek *Love and Death, A Study in Censorship*) ‘there was not one comic-book openly published (over dit ‘openly published’ straks meer) in the United States. Today, at a conservative estimate, there are five hundred million yearly: three hundred titles or more, each with an average monthly printing of two hundred thousand copies. From zero to half a billion yearly, in fifteen years - the greatest, fastest literary success the world has ever seen’. En niet alleen het grootste ‘litteraire’

succes: uit de cijfers (Geoffrey Wagner noemt in zijn in 1954 verschenen geestige en belangwekkende studie *Parade of Pleasure, A Study of Popular Iconography in the U.S.A.*, waarin hij een bijzonder instructief hoofdstuk aan de beeldroman wijdt, reeds getallen van over de 800 miljoen exemplaren per jaar) blijkt dat de beeldroman in die korte tijd zelfs uitgegroeid is tot een van de machtigste industrieën van de Verenigde Staten; van een totale boekenproduktie in 1948 van 800 miljoen exemplaren waren er 700 miljoen comic-books. Om meteen nog een paar getallen te noemen: men heeft geschat dat in de Verenigde Staten 98 % van alle jongens en meisjes tussen acht en twaalf jaar beeldromans leest; bij de rijpere jeugd zijn die getallen resp. 87 % voor de jongens en 81 % voor de meisjes, terwijl het aantal volwassen comic-book-lezers (d.w.z. van achttien tot dertig jaar) op 41 % geschat wordt; 'in one out of every four American homes they are virtually the only reading matter', schrijft Marya Mannes in *New Republic*.

Dit dus om het verschijnsel in grote trekken kwantitatief te omlijnen; het is duidelijk dat het hier om een litteraire revolutie gaat van een omvang die maar met één andere revolutie in de litteraire wereld te vergelijken is: de uitvinding van de boekdrukkunst. Ik spreek welbewust van een 'litteraire' revolutie: want de letterkundige, die minachtend op de beeldroman neerziet, vergeet dat deze meer en meer de *leesgewoonten* zal gaan bepalen, en daarmee vorm en inhoud van de litteratuur zelf (zoals ook met de uitvinding van de boekdrukkunst het geval geweest is): de litteratuur ontwikkelt zich nu eenmaal niet in een sociaal luchtledig. Of de letterkundige er zich behaaglijk bij voelt of niet, de beeldroman is in laatste instantie een *litterair* probleem. Maar misschien is de beeldroman alleen een efemeer verschijnsel dat na korter of langer tijd weer vanzelf verdwijnt? Misschien... maar waar de beeldroman in de meest letterlijke zin een grootindustrie, een economische macht is geworden, lijkt zulk een vanzelf-verdwijnen voorlopig niet waarschijnlijk; men kan met evenveel en even weinig recht beweren dat de telefoon weer zal verdwijnen. Misschien zàl de telefoon eens verdwijnen: maar niet zolang ons cultuurpatroon bestaat (ik bedoel niet de telefoon in zijn huidige vorm, maar het principe van deze vorm van telecommunicatie). Men zou de beeldroman natuurlijk als overgangsvorm kunnen zien en aannemen dat deze op de duur geheel door laten we zeggen de televisie opgeslokt zal worden en het 'lezen' überhaupt uit de mode raakt en een archeologisch specialisme wordt; maar dat is reeds science fiction: voorlopig blijft de beeldroman als litterair probleem bestaan.

Men kan natuurlijk ook het hele bestaan van enig probleem ont-

kennen en zeggen: misschien zullen er in de toekomst door steeds meer mensen steeds minder ‘litteraire’ boeken gelezen worden, maar tot de laatste roman, tot het laatste gedicht toe blijft litteratuur litteratuur en beeldroman beeldroman. Zo denken trouwens ook de grootindustriëlen van de beeldroman er over; Geoffrey Wagner haalt een uitspraak aan van een beeldromanmagnaat die zijn oplagecijfers verklaarde met: ‘There are more morons than people, you know.’ Dat is een bekend geluid, vooral wanneer men er aan toevoegt: en de kloof tussen de ‘idioten’ (met geconfectioneerde massacultuur) en de ‘mensen’ (met ware cultuur) wordt steeds groter, het aantal ‘idioten’ neemt voortdurend toe (ook in graad) en het aantal ‘mensen’ neemt voortdurend af, de beeldroman blijft een zaak van ‘idioten’, de litteraire roman een zaak van ‘mensen’. Maar is het werkelijk zo simpel? Wanneer in Amerika bijna 100 % van de kinderen onder de twaalf en bijna 90 % van de kinderen boven de twaalf min of meer geregeld beeldromans leest, dan zou het er voor de toekomst wel erg treurig uitzien wanneer dat allemaal idioten waren (of dóór de beeldromans tot idioten werden). Zeker, boven de achttien jaar leest nog maar 41 % beeldromans: ongeveer de helft blijkt, eenmaal volwassen geworden, dus niet idioot te zijn. Maar die helft die geen beeldromans meer leest, wat leest die dan wel? Faulkner, het Boek van de Maand, Mickey Spillane of... helemaal niets? Daar zullen ook wel vergelijkbare cijfers over zijn (welke Amerikaan zit niet als een statistische ruiter op een of ander cijfer?), alleen heb ik ze niet bij de hand; maar wat ik mij afvraag is: hoevelen van die vijftig procent, die geen comic-books meer lezen, zijn er mee opgehouden omdat ze zich meer tot litteratuur (of desnoods lectuur, maar zonder plaatjes) aangetrokken voelden, en hoeveel omdat de comic-books hen eenvoudig niet meer bevredigden - zònder dat de concurrentie van het litteraire boek er een speciale rol bij speelde? Dat wil zeggen: aangenomen dat het lezen van beeldromans, zoals dat door praktisch alle Amerikaanse jongens en meisjes gebeurt, een bepaalde leesgewoonte, een bepaalde opnamegewoonte voor fictionele stof vormt, verdwijnt deze dan als zodanig na het achttiende jaar (bij de niet-‘idioten’) of blijft de *formele* voorkeur voor die opnamegewoonte bestaan, maar is er alleen geen bevredigende *materie* meer aanwezig? De laatste mogelijkheid lijkt mij niet uitgesloten - maar dat zou dan betekenen dat er bij de categorie van de volwassen niet-‘idioten’ een *behoefte* zou blijven bestaan aan beeldromans, alleen, beeldromans van een artistiek en menselijk beter gehalte; en zou deze behoefte niet op de duur haar eigen ‘betere beeldroman’ gaan scheppen? Met andere woorden, is de beeldroman zoals

wij die thans kennen misschien niet de primitieve, rudimentaire vorm van een nieuw artistiek genre? (Ook de film begon immers als kermisvermaak.)

De litteraire highbrow zal hier misschien zeggen: onmogelijk, het hele genre, de inhoud niet alleen, maar ook de vorm is primitief, kinderlijk, minderwaardig; hoe zou men ooit een diepe gedachte kunnen uitdrukken in een reeks onnozele wolkjes? Ik zou hierop kunnen antwoorden: juist de diepste gedachten van Lao Tse, van Christus, zijn zo lapidair dat ze gemakkelijk in het onnozelste wolkje passen. Maar ik kan het ook nog over een andere boeg gooien. Laten we eens de volgende drie woordenreeksen (of klankreeksen) vergelijken:

A. Hê -
   rom
   mm mm
   oemmenoem oemmenoem
   oemm
   tjaa
   doemezoem
   bomb doem

B. Wie zoo zoo zo lis wie
   Wiezois assus quikema maases
   Sssssssssssss
   zi - zi

C. Klank klink krump
   thumpety whack
   smack uggh pow
   awrrk aagh uggh
   krank thud
   whammo

A is een fragment uit een gedicht van Antony Kok, B is een fragment uit een gedicht van Lucebert, en C vormt de complete wolkjesinhoud van enkele vechtlustige pagina's uit een beeldroman; het doet het niet eens zo gek als klankgedicht. Nu is het natuurlijk niet mijn bedoeling om Kok of Lucebert belachelijk te maken (ik heb de fragmenten op een onverantwoorde wijze uit hun verband gerukt), maar ik wil er alleen op wijzen dat de essentie van de ‘betere beeldroman’ niet per se in de diepgang of de intelligentie van het ‘verhaal’ hoeft te liggen, men kan ook aan een meer poëtische exploitatie van de mogelijkheden van het genre denken, en ook al

blijft het verhalende element het geheel dragen, daarom hoeft men nog helemaal niet aan het traditionele begrip van de ‘roman’ te denken, het romanelement kan bijvoorbeeld ‘experimenteel’ zijn, in de trant dus zoals Bert Schierbeek zijn romans schrijft (maar dan geconcentreerder, meervoudig gedetermineerd: woord en beeld steunen elkaar, of liever gezegd vormen een organische eenheid). (Met hun bundel *De blinde zwemmers* hebben Bert Schierbeek en de graficus Jean-Paul Vroom trouwens al een poging in die richting ondernomen; een mislukte poging omdat de tekeningen tezeer ‘illustratie’ bij de tekst zijn, woord en beeld vormen geen dramatische eenheid.) Vooral het gangbare vooroordeel dat ‘roman’ gelijkstelt met ‘psychologische roman’ - desnoods opgevat in de ruimste zin van het woord, eenvoudig als logische continuïteit - stemt sceptisch tegenover de beeldroman als mogelijke kunstvorm, d.w.z. als (mede) litteraire kunstvorm. Maar ook de oude chansons de geste, een verhalend genre toch, kennen geen logische continuïteit; in het Oudfranse Alexiuslied, in het Chanson de Roland wordt, zo merkt Auerbach in zijn *Mimesis* op, de handeling opgelost in een reeks van afzonderlijke beelden. Auerbach geeft het volgende voorbeeld van deze techniek. In plaats van de handeling aldus, logisch-continu, te construeren: ‘Toen zij alleen in de kamer waren, herinnerde hij zich..., en zei: luister...’, verdeelt het Alexiuslied (de bruidsnachtscène) de continuë handeling in drie afzonderlijke handelingseenheden, gescheiden in drie afgeronde, in zichzelf besloten strofen:

1. Toen hij in de kamer was, herinnerde hij zich...
2. Toen zij in de kamer waren, zei hij dat...
3. Luister, zei hij...

Door deze verdeling in afzonderlijke scènes, waarbij elke strofe als het ware een ‘prentje’ vormt, krijgen alle handelingen iets stijfs misschien, maar ook iets indringends: ‘Auf diese Eindringlichkeit der Gesten und Haltungen zielt augenscheinlich die Darstellung, wenn sie das Geschehen in lauter Bildparzellen aufteilt. Der szenische Augenblick mit seinen Gesten erhält soviel Wucht, dasz es wie ein moralisches Modell wirkt; die verschiedenen Stadien der Geschichte des Helden oder des Verräters oder des Heiligen werden dermaszen in Gesten konkretisiert, dasz die Bilderszenen in ihrer Wirkung dem Charakter von Symbolen oder Figuren ganz nahekommen.’

Vatten wij het woord ‘Bild’ letterlijk op als: plaatje, dan lijkt het wel of bovenstaand citaat een (wat hoogdravende) analyse geeft van de moderne beeldroman; ook de beeldroman werkt trouwens

met dezelfde *typen* (zedelijke modellen): de held (‘Superman’, ‘Batman’, ‘Combat Kelly’), de verrader (tegenwoordig vaak de ‘commie’); de heilige is geëlimineerd maar daarvoor in de plaats is de ‘gemuteerde’ mens van een andere planeet gekomen, terwijl de held trouwens veelal over bovennatuurlijke krachten beschikt. En nu mag men een ‘beeld’ (als getekend plaatje) een goedkoop en inferieur surrogaat vinden voor de door de spanning van de dichterlijke strofe geschapen ‘szenischer Augenblick’ - maar ik heb het nu niet over waarden, alleen over feiten -, niettemin spreekt er uit de beeldroman een werkelijkheidsbeleving die verwant is aan die van de chansons de geste. Men zal hier misschien zeggen: de chansons de geste ontstonden op een ruw, primitief, simplistisch-onbehouwen beschavingsniveau, de parallel bewijst dus alleen dat de moderne beeldromanlezer zich in hetzelfde primitieve stadium bevindt (of: teruggevallen is op; bij het kind is het misschien meer de congruentie van psychogenese en phylogenese, maar wanneer men het verschijnsel van de beeldroman uitsluitend onder de sectie kinderlectuur behandelt, miskent men het volkomen) - maar dan zònder dat hij er kunst van weet te maken...

Maar: bevindt de psychologische roman (in de ruimste zin van het woord: zie boven) zich niet sedert jaren in een crisistoestand? En evenzo de poëzie? Zien we ook in de moderne poëzie niet dat de (psycho)logische continuïteit vervangen wordt door de discontinuïteit van de naast elkaar geplaatste ‘notities’ (of beelden: het gedicht als ‘une grappe d'images’), in het algemeen de continuïteit door de contiguïteit van de prelogische ‘associaties’, de syntaxis door de parataxis? Zou misschien ook de gelijkenis tussen de twee klankgedichten (gedichtfragmenten) en het comic-fragment, waarop ik hierboven de aandacht vestigde, toch nog een diepere betekenis hebben? En zou het dan misschien niet mogelijk zijn, ook in de beeldroman iets anders, iets wezenlijkers te zien dan alleen maar een verschijnsel van culturele regressie of retardatie? De vorm waaronder, nog primitief, onbeholpen en pervers, een nieuw levensgevoel om expressie worstelt?

Pervers: niet zozeer (niet alleen) in de enge seksuele betekenis van het woord, maar in de zin van *inadequaat*, vermomd (is de term ‘comics’ op zichzelf al niet een allervreemdst carnavalsmasker? - om maar te zwijgen van combinaties als ‘war comics’ of zelfs ‘horror comics’). Deze algemene, om zo te zeggen ‘existentiële’ perversie, deze inadequaatheid van - onbewust - doel en middelen, manifesteert zich dan wat de inhoud betreft nog eens in het bijzonder als seksuele perversie: sadisme, en direct daarmee samenhangend als ideologische perversie: fascisme. In 1933, haalde ik Leg-

man aan, werd er nog geen enkel comic-book openlijk gepubliceerd; in de twintiger jaren bestond de beeldroman namelijk al, maar alleen als zuiver *erotische* prikkellectuur (een Latijns-Amerikaanse uitvinding), die een duister en onopvallend bestaan onder de toonbank leidde. Maar het is niet onbelangrijk om deze duistere, *directe* oorsprong van de beeldroman te memoreren: het sadisme van de huidige beeldroman is er een geperverteerde, vermomde vorm van, want sadisme is in de Angelsaksische landen, zoals Wagner het formuleert, 'sex made respectable' (voor het angelsaksische puritanisme is sex per se 'filthy', terwijl sex vermomd als sadisme 'clean' is: 'There is *no* mundane substitute for sex except sadism', zegt Legman. 'It is complete in itself. It can dispense with all earthly relation to sex - can dispense even with orgasm - thus allowing its adherents publicly to preen themselves on the 'purity' of their ruthless delights'). Dat dit 'pure', op wat de Freudianen Sexualangst noemen berustende sadisme - in zijn verschijningsvorm geheel geëmancipeerd van de seksualiteit als zodanig - hand in hand gaat met een fascistische ideologie is te bekend om er lang bij te hoeven stilstaan. Allen die zich ernstig met het vraagstuk van de beeldroman hebben beziggehouden, Legman, Geoffrey Wagner, en vooral ook de psychiater Fredric Wertheim in zijn boek *Seduction of the Innocent*, wijzen met grote nadruk op de fascistische ideologie die de beeldromans propageren: zowel Wagner als Wertheim onthullen verbluffende staaltjes van overeenkomst tussen uitspraken van beeldromanhelden - figuren als 'Superman', waarin we duidelijk de fascistische perversie van Nietzsche's Übermensch herkennen* - en passages uit Hitlers *Mein Kampf*. Geheel afgezien nog van de adulatie van het geweld, niet als ultima maar als prima ratio ('de sterkste heeft altijd gelijk'), spelen de 'blonde' held, de superioriteit van het Germaanse ras, antisemitisme en anti-intellectualisme (de 'mad scientist' als superboosdoener enerzijds, anderzijds de voorstelling van de intellectueel als een soort ongevaarlijke idioot) een beslissende rol in de comics.

Zoals gezegd, met dit aspect van het probleem, d.w.z. de onmiddellijke gevolgen, de sociale en pedagogische gevaren van het genre - het *acute* probleem dus -, hebben sociologen, psychiaters en criminologen zich reeds uitvoerig beziggehouden; naar het schijnt met enig praktisch succes. Maar ik geloof dat de beeldroman een

* *In een artikel getiteld* America May Become a Race of Supermen *uit de aanverwante industrie van het pin-up magazine* (Sir, *jan. 1953*) *lezen we: 'We're getting taller and healthier by the year and scientists predict we'll be supermen in two centuries'*.

verschijnsel is waarvan de betekenis verder strekt dan het hier-ennu van de bedreigde jeugd; achter de perversie staat een bepaalde creatieve impuls, waarvan de draagwijdte nog niet te overzien is, maar die men voorlopig vagelijk zou kunnen aanduiden als de vervanging van een meer discursief door een meer syncretistisch, een meer 'bildhaft', een meer symbolisch denken, dat men op allerlei terreinen van leven en kunst (ja zelfs in de wiskunde en de exacte wetenschappen) kan waarnemen. En om mij nog eens aan een soort litterairhistorische - Prof. F. Polak zou zeggen 'litterairfuturistische' - science fiction te wagen: wanneer men via Prikkebeen en Max und Moritz, via de houtsnede-romans van Masereel en de tegel-beeldroman van de Don Quichot in het Maison des Ecrivains in Menton, via de gebrandschilderde 'Bible comics' in de dom van Milaan en de filmisch-verhalende doeken van Breughel en Jeroen Bosch, via de ymagiers en de kroniekillustrators (die het conversatie-'wolkje' al kenden), via de zuil van Trajanus en de graffiti op de muren in Pompeji - ja, wanneer men zo doorgaat met de prototypen van de beeldroman op te zoeken, komt men dan niet onvermijdelijk terecht bij... de Oudegyptische hiëroglyfen, bij het ideogrammatische schrift, waarin woord en beeld werkelijk volkomen en onscheidbaar één waren? Zou het zo ondenkbaar zijn dat we, althans in de litteratuur, in de kunst, op de duur terug zullen keren - op een ander niveau, met een andere functie - tot een ideogrammatische uitdrukkingswijze (temeer omdat, zoals ik hierboven al suggereerde, het lezen en schrijven als *praktisch*, zakelijk communicatiemiddel op de duur toch wel zal verdwijnen: lezen en schrijven wordt in de praktijk van het maatschappelijk verkeer ponswerk voor machines die gesproken woorden in ponstekens omzetten en vice versa; het gewone alfabet verdwijnt)?

Hoe zich uit de beeldroman zulk een 'ideogrammatische uitdrukkingswijze' zou kunnen ontwikkelen... ook hierover valt natuurlijk te speculeren, maar dat kan men misschien beter aan schrijvers van toekomstromans overlaten. Waar het mij om ging was alleen een algemene tendens in die richting te signaleren en zo de beeldroman, wanneer men door de perversie van de manifeste verschijningsvorm heenziet, als een cultureel wellicht zinvol fenomeen te verstaan.

(1956)

4 Het radiofonische gedicht

Het klinkt wat vreemd misschien wanneer ik zeg dat Paul van Ostaijen (of Tzara of Chlebnikow of I.K. Bonset of enig ander avantgardistisch dichter) de uitvinder van de radio is - vreemd vooral hierom omdat de radio ten slotte nog altijd niet is uitgevonden. Dat wil zeggen de radio als kunstvorm, als elfde Muze (of is het intussen al de twaalfde, dertiende? - Mnemosyne is tegenwoordig nogal gul op het stuk van procreatie): wat wij ‘radio’ noemen is voorlopig alleen maar een technisch systeem tot overbrenging van geluid; voor zover de radio met kunst te maken heeft is zij transitogebied. Er worden, met name in Frankrijk en Duitsland, pogingen ondernomen om tot een authentieke radiokunstvorm te komen, zowel op het gebied van de pure klank (radiofonische muziek) als op het gebied van het gesproken woord (het hoorspel); maar het merkwaardige is dat het vooral technici, sociologen, psychologen e.d. zijn die zich met het probleem bezighouden: vooralsnog hebben zich geen Eisensteins en Poedowkins van de radio als authentieke kunstvorm gemanifesteerd.

Ik zei: ‘die zich met het probleem bezighouden’ - en dat is nu juist de hele kwestie: de radio als kunstvorm is een ‘probleem’, een interessant ‘studieveld’, en geluidstechnici, sociologen, psychologen en esthetici hebben de techniek, de filosofie en de sociologische positie van deze nieuwe kunst al nauwkeurig bepaald en becijferd; het bedje voor de nieuwe Muze is gespreid, alleen - de Muze wil er niet in; men heeft haar appartementen van de nieuwste technische snufjes voorzien - maar de Muze aarzelt de haar toegewezen appartementen te betrekken. Het is een vreemde situatie: de nieuwe Muze heeft iets van een koppige kleuter in een volgens de nieuwste wetenschappelijke principes ingerichte speelkamer van een kinderpsychologisch laboratorium: de wetenschappelijke staf staat gespannen achter de observatiewand te kijken wat het kind zal doen - maar het kind zit er schuw en mistroostig bij en vertikt het om te spelen.

‘C'est de tous les arts,’ doceert Etienne Souriau, een van de vooraanstaande theoretici van 'l‘art radiophonique’: - ‘c'est de tous les arts celui qui se rapproche le plus de la technique magique de l'incantation, de meme qu'à certains égards c'est celui peut-être aussi qui retrouve le mieux la puissance instauratrice du Verbe en son acte pur.’ Maar wat is een kunst, hoe puur ook, zonder kunste-

naar, wat een Woord die niet gesproken wordt? Zeker, er bestaan hoorspelen die niet meer dan een soort onzichtbaar toneel zijn en er bestaan ook hoorspelen die gebruik maken van de specifieke voorwaarden die de radiofonische ruimte biedt en die aldus dichter bij een specifieke en pure radiofonische kunst lijken te staan. Maar ik zeg met opzet *lijken*: want al menen de radiotheoretici nog zo nauwkeurig te weten aan welke eisen een radiofonisch kunstwerk moet voldoen en wat radiofonische kunst is - ten slotte zijn het de kunstwerken die de kunstvorm scheppen en niet de kunstvorm de kunstwerken; en zolang geen groot kunstenaar zich van de radio als specifiek uitdrukkingsmiddel bediend heeft, staat het allerminst vast wat radiofonische kunst *is*.

Nu zijn er waarschijnlijk verschillende psychologische, sociologische en andere oorzaken aan te wijzen die verhinderd hebben dat zich tot dusver een groot kunstenaar van de radio heeft meestergemaakt. Onder de sociologische redenen kan men b.v. noemen de kostbare opzet van een omroepsysteem, waardoor dit wel een commercieel of semi-officieel karakter moet krijgen en eo ipso huiverig moet zijn voor alles wat nieuw of 'experimenteel' is - en aangezien werkelijke kunst nu eenmaal altijd wezenlijk 'nieuw' is kan men er wel zeker van zijn dat het eerste levensvatbare radiofonische kunstwerk er heel anders zal komen uit te zien dan de programmaleiders, technici, specialisten en radio-esthetici zich voorstellen; en dit - de eigenwijsheid van een hele staf van technici en specialisten die het allemaal beter weten - is misschien een van de voornaamste psychologische redenen die de kunstenaar tot dusver buiten de studio hebben gehouden. Maar de oorzaak ligt niet alleen bij de 'specialisten'; ook van de kant van de kunstenaar zal hier wel een zekere traagheid meespelen. Het is ook begrijpelijk dat de film reeds dadelijk meer tot de verbeelding van de scheppende kunstenaar sprak dan de radio: de film immers presenteerde zich bij al zijn onvolmaaktheden en ondanks het aanvankelijke verlies van de geluidssector reeds dadelijk als een *méér*: meer actie, meer mimiek (de close-up), meer vrijheid ten opzichte van ruimte en tijd - de film beantwoordde geheel aan de expressionistische expansiedrang van die dagen. Het hoorspel daarentegen presenteert zich allereerst als een *minder*: ruimte, perspectief en zichtbaarheid vallen weg, van de hele dramatische machinerie blijft alleen de naakte stem over: de naakte stem in een bijna even naakte ruimte, alleen schamel gestoffeerd met de geluiden van voetstappen, gierende remmen en telefoongerinkel.

Dat uitgesproken dramatische talenten niet meteen 'gegrepen' zijn door het hoorspel is daarom begrijpelijk. Anderzijds zou men ook

kunnen zeggen dat de reductie van de dramatische machinerie tot op de ‘naakte stem’ op zichzelf geen verlies behoeft te betekenen; het schept de mogelijkheid van grotere puurheid en psychologische verfijning, een verschuiving van het zwaartepunt van de handeling van het uiterlijk naar het innerlijk (monologue en dialogue intérieur); en daarnaast, ter compensatie van het verlies aan actie: groter concentratie, meer poëtische verdichting van de tekst. Maar het ligt ook alweer voor de hand dat juist het psychologisch-verfijnde type van auteur en daarnaast de dichter, over het algemeen typische individualisten en intimiteitsmensen, een grotere weerstand hebben te overwinnen tegenover de radio.

Het merkwaardige is dat het toch juist de avantgardistische dichters zijn die, zoals ik aan het begin van deze notities suggereerde, de radio hebben ‘uitgevonden’, - en wel zonder het zelf te weten. De avantgardistische poëzie, van dada tot de experimentelen, is een gecompliceerd verschijnsel dat gekenmerkt wordt door twee tegenstrijdige tendensen: de tendens tot zuivering, het zoeken naar het specifiek-poëtische, het poëtische in ‘reincultuur’, - en de tendens tot expansie, tot overschrijding van de grenzen der poëzie. Dat deze beide tendensen gelijktijdig konden en kunnen bestaan valt hieruit te verklaren dat zij voortkomen uit één gemeenschappelijke wortel: onvrede met de ‘traditionele’ poëzie, èn dat zij au fond ook eenzelfde doel nastreven: *splitsing van de poëzie in twee afzonderlijke takken van kunst*. Van het purisme uit gezien: afstoting van alle niet-specifiek-poëtische momenten, van de expansiedrang uit gezien: integrering van deze niet-specifieke momenten in het geheel van de poëzie tot een nieuwe kunstvorm, die dus wezenlijk verschilt van de puristische poëzie.

Deze dubbelzinnigheid van de avantgardistische poëzie is de oorzaak van veel onhelderheden en onbepaaldheden die we in de programmatische geschriften van haar voorvechters aantreffen, en ook van het tweeslachtige, aarzelende karakter dat deze poëzie zo vaak eigen is. Maar naarmate dit dubbelzinnige karakter de avantgardistische dichter zelf bewust wordt, zal de splitsing waarvan ik sprak zich vanzelf voltrekken en zullen we twee vormen van poëzie zien ontstaan: het (steeds ‘puurder’ en hermetischer wordende) *leesgedicht* en het *radiofonische gedicht*, dat een nieuwe vorm van lyriek kan brengen maar dat zich toch waarschijnlijk vooral in de richting van een nieuwe epiek, een nieuwe epische gemeenschapskunst zal ontwikkelen.

We treffen in de cultuurgeschiedenis geregeld het verschijnsel aan dat een bepaalde kunst- of levensvorm om zo te zeggen ‘vreemde kuren’ gaat vertonen, in allerlei onbegrijpelijke excessen vervalt

enz. Achteraf blijkt dan dat deze vreemde kuren veroorzaakt werden doordat een nieuw levensgevoel zich zoekt baan te breken, maar zich voorlopig nog in de inadequate, niet meer ‘passende’ vormen die het oude levensgevoel ontwikkeld had uitdrukt; zodra het nieuwe levensgevoel zijn eigen adequate uitdrukkingsvormen gevonden heeft tendeert het naar een nieuwe formele evenwichtstoestand. Het expansieve moment nu in de avantgardistische poëzie zou ik willen zien als zulk een inadequate *vermomming* van de nieuwe uitdrukkingsvorm die ik voorlopig als het ‘radiofonische gedicht’ heb aangeduid.

De wortels van de moderne Europese poëzie liggen in de Provençaalse poëzie van de troubadours. In de Provençaalse poëzie waren vers en muziek één: uit deze oorspronkelijke eenheid van woord en muziek komt de hele Europese poëtica voort; maar het gedicht heeft zich meer en meer van de muziek geëmancipeerd en is zo tot een afzonderlijke, zelfstandige kunstvorm geworden, een visuele kunstvorm bijna (want zelfs de niet-muzikale ‘voordracht’ is volkomen overbodig niet alleen, maar denatureert en vertroebelt het gedicht - tenzij het speciaal ‘op voordracht’ is geschreven, met een duidelijke retorische inslag). Wanneer nu op een zeker ogenblik avantgardisten als Apollinaire en Paul van Ostaijen - Victor Hugo was er eigenlijk al mee begonnen, in zijn gedicht *Les Djinns* - de mogelijkheden van de typografie gaan uitbuiten en als het ware met de woorden gaan schilderen, dan lijkt het of zij hiermee de uiterste consequenties trekken van de poëzie als visuele kunstvorm. Zo kan men het zien; maar men kan het ook precies omgekeerd zien: als de eerste nog inadequate vermomming van een nieuwe vorm van poëzie, die weer contact zoekt met de wereld van klank en geluid, de akoestische wereld. De typografie van Paul van Ostaijens *Bezette Stad* met zijn dunne en dikke, zijn grote en kleine letters: wat is deze typografie anders dan een soort regie-aanwijzing, een soort ‘notenschrift’ voor een radiofonisch gedicht, een gedicht, niet ‘voorgedragen’ voor de microfoon, maar gerealiseerd met specifiek-radiofonische middelen, ‘dunne’ en ‘dikke’ stemmen, echo-effecten, eerste plan, tweede plan, enz. Daarop doelde ik toen ik zei dat Van Ostaijen, dat de avantgardistische dichters zonder het te beseffen de radio hadden uitgevonden, de ‘idee’ namelijk van de radio als lyrisch-epische kunstvorm.

De typografie van Paul van Ostaijen is alleen een ‘sprekend’ voorbeeld, maar de hele moderne, avantgardistische en experimentele poëzie zit vol van dergelijke momenten die plotseling een duidelijke zin krijgen wanneer men ze ziet in het licht van het ‘radiofonische gedicht’. Er is in deze avantgardistische poëzie een streven waar te

nemen om de pure klank in het gedicht te integreren, niet alleen de muzikale klank, maar ook het brute ‘geluid’ (men merkt dit b.v. bij Lucebert, in wiens klankexperimenten - men leze een gedicht als *Hu we wie* - in tegenstelling tot vroegere dadaïstische experimenten op dit gebied de doffe klinker en de medeklinker een veel grotere rol gaan spelen, waarbij het dus niet om een ‘imitatie’ van muzikale tonen gaat maar om een weergave van natuurlijke geruisen) - en naderen we op deze manier niet de ‘musique concrète’, zodat we langs een omweg weer bij de oorspronkelijke eenheid van poëzie en muziek aanknopen?

Ik geloof dan ook dat we de huidige experimentele poëzie voor een belangrijk deel moeten zien als een voorstadium van de nieuwe, wèrkelijk in de volste zin van het woord experimentele poëzie (want het is niet zo dat ‘al dat experimentele gedoe wel weer vanzelf dood zal bloeden’ of dat ‘de uiterste grens van het experiment bereikt is en er verder niets meer te experimenteren valt zodat de poëzie vanzelf wel weer ‘gewoon’ zal worden’ - integendeel, het echte experiment begint pas!): het radiofonische gedicht. Ik versta daaronder dan een gedicht, rechtstreeks geschreven (of misschien is de term ‘gecomponeerd’ juister) voor de radio en opgebouwd uit alle denkbare zowel natuurlijke als mechanisch-voortgebrachte geluiden, maar waarin het woord het dragende, samenbindende en zingevende element vormt. Echter: het woord, niet overgebracht door een ‘voordrachtskunstenaar’, maar ingebed in een eigen specifieke geluidsruimte waarin het zelfstandigheid, ‘lichaam’ krijgt (de spreker van het woord is dus als individualiteit ondergeschikt aan de totaliteit van de geluidsruimte: het radiofonische gedicht kan een arrangement van verschillende stemmen zijn, men kan stemmen verdubbelen, ‘echo’ of ‘mager’ effect geven, mechanisch verhogen of verlagen, versnellen of vertragen enz.).

Ik heb in deze notities alleen enkele inleidende gedachten willen geven over de radiofonische toekomst van de poëzie, waarbij ik er de nadruk op heb willen leggen dat een eigen radiofonische kunstvorm eigenlijk al door de ontwikkeling van de poëzie zelf is voorbereid. Al heb ik me dus in hoofdzaak tot formele en technische aspecten bepaald, ik meen toch dat ik voldoende de nadruk heb gelegd op het feit dat de radiofonische kunst niet begint in de studio (‘ziehier de technische mogelijkheden van de radio, laten we nu een daarop gebaseerde kunst gaan construeren’) maar bij de kunstenaar, bij de levende, natuurlijke ontwikkeling van de litteratuur.

(1957)

5 Poëzie en techniek

a. De stalen Muze

Of: de betonnen Muze, of desnoods: de plastic Muze, in ieder geval: de Muze in een industrieel gewaad - want wij leven ten slotte in het technische, het industriële tijdperk, en het kan ons inzicht in het wezen van de poëzie alleen maar verdiepen, wanneer wij trachten na te gaan, op welke wijzen de dichter op dit aspect van zijn tijd reageert. Deze vraag heeft Paul Ginestier zich dan ook gesteld, en zijn boek *Le poète et la machine* is naar ik meen de eerste poging om hier een gedocumenteerd antwoord op te geven. Het bekende boek van Klingender, *Art and the Industrial Revolution*, bestrijkt een ruimer gebied, en voor de rest zijn er, zover ik weet, alleen essayistische aanloopjes ter benadering van het onderwerp.

Paul Ginestier heeft het voordeel dat hij Franse taal- en letterkunde doceert aan de universiteit van Hull, waardoor hij twee taalgebieden beheerst, hetgeen voor een Frans schrijver een uitzondering is te noemen. En daar hij bovendien litterairkritisch een volgeling genoemd kan worden van Gaston Bachelard, wiens fenomenologische methode veel citeren meebrengt, verhoogt deze tweetaligheid ten zeerste de documentaire waarde van zijn studie.

Men kan de vraag naar de verhouding van de dichter tot het industrialiseringsproces op twee manieren stellen. Ten eerste: heeft de steeds grotere invloed, die de machine in ons leven speelt, rechtstreekse gevolgen gehad voor de zuiver technische zijde van het dichterschap? En ten tweede: welke rol speelt de machine in de moderne poëzie? Slaagt de moderne dichter erin, mijn en fabriek, fiets, trein, station, vliegtuig enz. organisch in zijn poëzie op te nemen als psychisch werkzame symbolen, of blijven zij als ‘Fremdkörper’ in zijn vers staan?

De fenomenologische methode brengt als regel met zich mee, dat de analyse zich meer op de inhoud dan op de vorm richt, en op de tweede vraag geeft Ginestier dan ook een uitvoeriger antwoord dan op de eerste, die hij slechts terloops aanroert. Maar waar hij b.v. opmerkt, dat een van de belangrijkste aspecten van de moderne poëzie wordt gevormd door de aanpassingsconflicten, die ontstaan door ‘la surimpression du rhythme métallique sur le psychique’, dan zou men, doorredenerende, kunnen zeggen: deze aanpassingsconflicten hebben in zekere zin altijd de technische grondslag van de klassieke poëzie gevormd, die haar effecten immers bereikte door metrum (‘rhythme métallique’) en natuurlijk ritme in een be-

paalde spanningsverhouding, een labiel evenwicht te brengen. Dit kon, zolang in het leven zelf natuurlijke tijd en standaardtijd, natuurlijke polsslag en mechanische maatslag elkaar in een zeker evenwicht hielden; zolang, om het zo maar eens uit te drukken, de diligence theoretisch om zes uur vertrok, maar wel even wachtte op een reiziger die zich verslapen had. Het ‘aanpassingsconflict’ tussen ritme en metrum kon zich daarom in de poëzie oplossen op *spelniveau*. Maar sinds de mechanische, metalen maatslag van standaardtijd en machine steeds dieper in ons psychisch leven is binnengedrongen, wordt in de poëzie het conflict tussen ritme en metrum *ernst*; de dichter ervaart het metrum en de vaste strofenbouw als een bedreiging, een dwangbuis waaruit hij zich zoekt te bevrijden.

Op deze kwestie gaat Ginestier, zoals gezegd, nauwelijks in; maar zijn beantwoording van de tweede vraag, die van de plaats van de machine als zingevend element in het gedicht, is uitermate boeiend en veelzijdig. Enerzijds toont hij aan, hoe de technische ontwikkeling in het algemeen door de moderne dichter als ‘zwarte magie’ wordt ondergaan (al bestaan hier wel verschillen tussen de meer pessimistische Fransen en de meer optimistische Amerikanen), met name in haar demagogisch-uniformerende aspecten, zoals radio, film, massaproduktie van leesvoer, enz. De dichter ziet in dit alles een aanslag op de menselijke ziel en op het respect voor de menselijke persoon: wanneer een hedendaagse Lady Godiva, gekleed alleen in haar natuurlijke schoonheid, door de straten van Coventry zou rijden, zouden dan niet alle grote dagbladen hun reporters sturen om haar te fotograferen?

Anderzijds wijst hij er op dat de verschijningsvormen van de gemechaniseerde wereld als zodanig wel degelijk een poëtisch appèl hebben en zich tot psychische integratie lenen. Dit blijkt dan voornamelijk hieruit, dat bij een zorgvuldige analyse van op industriële thema's geïnspireerde poëzie zich steeds weer mythische dimensies openen, die deze thema's verankeren in oeroude, archetypische waarheden. Zo toont hij met talloze voorbeelden aan, dat het thema van de *mijn* zijn dichterlijke potentie ontleent aan een reactivering van de mythe van Antaeus, zoon van Gea, die uit de aarde steeds nieuwe krachten putte; dat het thema van de *metro* de mythe van de afdaling in de Onderwereld representeert en tevens het Noodlot (zoals ook de Parcen in de Onderwereld resideerden); dat de *treinreis* als poëtisch thema herhaaldelijk alludeert aan het archetype van het Verloren Paradijs, zoals in het volgende gedichtje van J.R. Bloch:

Train moelleux et gémissant,
Couloir de glace et de fer
Qui vacille dans le vent
De ce jour d'hiver

Il a tranché les campagnes
Il nous a montré de loin
Le paradis immobile
Des petites villes.

- waarbij Ginestier aantekent dat dit ‘onbeweeglijk paradijs’ ons prenatale leven symboliseert, waarmee de psychoanalyse immers het archetype van het Verloren Paradijs in verband brengt. Dat de treinreis ook alweer relaties met de afdaling in de Onderwereld vertoont, komt b.v. heel duidelijk tot uitdrukking in het feit dat Jean Anouilh de belangrijkste scène van zijn *Eurydice* op een station laat spelen (zoals ook Vestdijk doet in *De Kellner en de Levenden*).

Enzovoort. Op het eerste gezicht lijken sommige van deze mythische terugvoeringen waarheden van Lapalisse (zoals het verband tussen métro en Onderwereld); maar wanneer men aan de talrijke voorbeelden, die Ginestier geeft, ziet hoe de moderne dichterlijke concepties tot in details met de oude mythen overeenkomen, dan twijfelt men niet meer aan de juistheid van zijn stelling.

Ginestier eindigt zijn boek ten slotte met een opmerking omtrent de taak van de dichter in een industriële maatschappij, die bijzonder interessante perspectieven opent, en, of men het er nu mee eens zal zijn of niet, in ieder geval stof tot vruchtbare discussie geeft. De mens, zegt hij, heeft er altijd van gedroomd bepaalde dingen te kunnen doen (vliegen als een vogel, zich met de snelheid van de bliksem verplaatsen, duiken als een vis, enz.), en nu zijn al deze dromen werkelijkheid geworden. Maar deze dromen gingen steeds gepaard met een schuldgevoel, het waren verboden dromen (daarom moest Icarus volgens de schuldlogica omlaagstorten), en dit schuldgevoel, dit onmachtscomplex is in millennia van menselijke cultuur zozeer in het onderbewuste vastgeworteld, dat de hedendaagse mens er nog steeds onder lijdt; vandaar het massale masochisme, dat zo kenmerkend voor onze tijd is en dat een onbewuste zelfbestraffingstendens vertegenwoordigt. De taak van de poëzie nu is het, de mens van dit schuld- en onmachtscomplex te bevrijden, opdat wij deel kunnen hebben aan ‘l'allégresse de l'effort constructeur et au grand remodelage de l'univers’. De dichter moet daarom enerzijds strijden tegen de ziekteverschijnselen, de ‘zwarte

magie' van zijn tijd, maar anderzijds de mens zijn genezingsmogelijkheden ont-dekken; deze dubbelfiguur is trouwens altijd het grondschema van elke katharsis geweest.

b. Elektronisch windmolengevecht

Dat het thema van de verhouding poëzie-techniek ook hier te lande actueel is, bewijst een bundel als *Electronica*, die twaalf op de moderne elektronische techniek betrekking hebbende sonnetten van L.P.A. Soeterboek bevat, benevens de kritiek daarop van de beide elektronici J.E. de Groot en C. Wols. Deze opzet lijkt niet onaardig, maar wordt reeds dadelijk gefausseerd doordat de man, die het standpunt van de dichter moet vertegenwoordigen, geen dichter maar alleen een verdienstelijk sonnettenbouwer blijkt te zijn, een rijmtechnicus, geen poiètès.

De uitgever verklaart in een voorbericht voorzichtigheidshalve dat 'de dichter niet schrijft uit naam van alle dichters', maar laat er in één adem op volgen (ik cursiveer): 'Dichter en technici stellen zich hier alleen tegenover elkaar met hun persoonlijke overtuiging, *de strijd van poëzie tegenover techniek, van gevoel tegenover verstand*'. Hier wordt dus toch weer gesuggereerd dat Soeterboek - zij het op persoonlijke wijze - de poëzie in het algemeen zou vertegenwoordigen, terwijl poëzie bovendien nog gelijkgesteld wordt met 'gevoel' (tegenover 'verstand') - een wel erg bakvisachtige opvatting van de poëzie, dunkt mij.

Deze dilettanterige opzet is er oorzaak van, dat de 'discussie' tussen dichter en elektronici in feite een windmolengevecht is. De elektronici beginnen hun kritiek met te verklaren dat hun bezwaren 'uiteraard niet de vorm' betreffen, maar slechts de inhoud (of 'strekking'). En van hun kant niet geheel ten onrechte: want de sonnetvorm wordt door de dichter weliswaar met grote vaardigheid gehanteerd, maar staat toch betrekkelijk los van de inhoud; de sonnetten hebben meer het karakter van berijmde parabelen dan van authentieke, organisch gegroeide verzen. De versvorm is dus een bijkomstigheid, en wat er tegenover elkaar geplaatst wordt, is alleen de 'mening' (op rijm gezet) van Soeterboek en de 'mening' (in gewoon proza) van de beide elektronici, en niet poëzie en wetenschap.

Men kan de elektronici-critici daarom geen ongelijk geven, wanneer zij Soeterboeks meningen, die de gepersonifieerde Techniek een eigen wil en geest toeschrijven, als gevaarlijk verwerpen en schrijven: 'Tegen deze opvatting moeten wij protesteren en wel des

te scherper, omdat zij niet alleen in deze bundel gepropageerd wordt, doch eveneens in allerlei boeken, kranten en tijdschriftartikelen, waarin ter zake veelal ondeskundige schrijvers de juiste onderscheiding tussen constructeur en constructie vertroebelen bij romantisch personifiëren van technische produkten en ze verwisselen met hun maker en gebruiker.' Zolang de dichter van zijn meningen geen poëzie weet te maken, kan men ze inderdaad slechts bestrijden op hetzelfde 'burgerlijke' niveau als tijdschriftartikelen, geschreven door ondeskundige, op sensatie beluste leken.

Anderzijds is het niet toevallig dat Soeterboek de sonnetvorm heeft gekozen om zijn opvattingen kenbaar te maken. De sonnetvorm correspondeert met een gesloten wereldbeeld, platonisch of christelijk (resp. judeïsch), d.w.z. een wereldbeeld waarin alle verschijnselen op een 'eerste principe' gebaseerd zijn, of dit nu God, het Goede, de Liefde of hoe dan ook heet. Het wereldbeeld van de moderne wetenschap èn dat van de moderne poëzie is echter typisch pluralistisch en perspectivistisch, het is een principieel open, 'nomadisch' (om een term van Ter Braak te gebruiken) wereldbeeld. Reeds daarom kan Soeterboek volstrekt niet als representant van de hedendaagse dichter gelden, integendeel zelfs: hij representeert een wereldbeeld, dat in alle opzichten *tegengesteld* is aan dat van de moderne dichter.

Het wereldbeeld van Soeterboek eist formeel een 'eerste principe', een centrale 'godheid' die alleen al door zijn existentie de problemen en verantwoordelijkheden van de mens oplost of op zich neemt; en waar het geloof in de oude, traditionele God verloren is gegaan, moet zijn plaats door een andere, maar formeel gelijksoortige godheid worden ingenomen: want de *vorm* van het oude wereldbeeld is gebleven, alleen de inhoud is problematisch geworden. Het is dan ook begrijpelijk, in de eerste plaats dat Soeterboek, geïmpressioneerd door de enorme veranderingen, die de moderne techniek in de menselijke samenleving teweeg heeft gebracht, aan de lege vorm van zijn wereldbeeld een nieuwe inhoud tracht te geven door de Techniek tot godheid te verheffen, en in de tweede plaats, dat hij die godheid de trekken van Jahwe verleent:

> *De cirkelgang der tijden is gekeerd*.
> *Weer heerst een god die men alleen kan vrezen*,
> *Want ook het onheil sluimert in zijn wezen*,
> *De wraak die met één slag een stad verteert*.
>
> *Wij worden door Uw plagen geregeerd*.
> *Schoon gij ook mensen helpt en kunt genezen*

Is Jahwe's geest opnieuw in U gerezen,
Wiens straffen ons de oude Bijbel leert.

Hij schaart zich met zijn sonnetten feitelijk in de oude romantische traditie van de Zauberlehrling, het monster van Frankenstein en de Golem, allen ‘goden der wrake’, maar het romantische wereldbeeld is slechts een late variant van het christelijk-platonische. De kritiek van het koppel De Groot-Wols richt zich dus tegen een in de poëtische praktijk reeds lang overwonnen standpunt... *In de poëtische praktijk*: want wanneer De Groot-Wols een aantal verzenbundels van hedendaagse *dichters* hadden bestudeerd, was er naar alle waarschijnlijkheid een heel wat vruchtbaarder discussie, of althans confrontatie van standpunten, ontstaan.

In de eerste plaats zou het dan niet mogelijk geweest zijn, een scheiding aan te brengen tussen vorm en inhoud van de gedichten en een van de vorm geabstraheerde ‘inhoud’ te bestrijden. In de authentieke poëzie zijn vorm en inhoud één, hetgeen wil zeggen dat de vorm evenzeer een aspect van de inhoud vormt als de inhoud een aspect van de vorm, hetgeen op zijn beurt weer betekent dat het in een vers om waarheden van een ander niveau, een andere werkelijkheidssfeer gaat dan die van de burgerlijke logica, hetgeen juist voor moderne wetenschapsmensen met hun perspectivistische kijk (ook in de fysica immers hangt het van het gezichtspunt af, of een bepaald verschijnsel b.v. als materie of als energievorm wordt gezien) volkomen aanvaardbaar zou moeten zijn. Gesteld dat Soeterboeks sonnetten werkelijk poëzie geweest waren: dan hadden de critici moeten bedenken dat een poëtische waarheid iets van geheel andere orde is dan de ‘waarheid’ van een krantenartikel, omdat zij de mens in geheel andere regionen van psychisch zijn bereikt en òm die regionen te bereiken, zich van een andere taal moet bedienen dan die van het rationele begrip. Van ‘gevaren’ is hier geen sprake: die ontstaan daar, waar irrationele gevoelens en stemmingen zich als absolute, algemeen-geldende waarheden vermommen, zoals dat gebeurt in krantenartikelen en onechte gedichten.

Maar zoals gezegd, de wereld van de moderne dichter is in werkelijkheid volstrekt niet te vergelijken met die van Soeterboek. Zeker, ook hij personifieert en mythologiseert technische produkten, maar alleen om ze psychisch te verwerken, d.w.z. in grotere archetypische verbanden op te nemen (echter zonder het postulaat van een ‘eerste principe’: zijn waarheden zijn relatief, hypothetisch en hebben alleen gelding *binnen* dit bepaalde gedicht en niet in de burgerlijke wereld daarbuiten, zelfs niet voor een volgende ge-

dicht): wanneer dit *niet* zou gebeuren, zou de technische ontwikkeling eerst recht op een catastrofe kunnen uitlopen. Men klaagt dat de menselijke moraal ten achter is gebleven bij de technische ontwikkeling: maar deze moraal, wil zij niet in de lucht hangen, zal haar voedingsbodem moeten vinden in de sfeer van het collectieve onbewuste (of hoe men deze mythische dimensie van de menselijke psyche anders wil noemen) - en het zijn de dichters die tot taak hebben, de nieuwe wereld, waarin de mens van heden staat, vanuit deze sfeer te interpreteren.

Het bundeltje *Electronica* is daarom als symptoom wel belangwekkend, maar de aanpak is volkomen verkeerd. De beschouwing van de beide technici is helder en interessant en men kan het met name met hun schoktheorie volkomen eens zijn, volgens welke de technische ontwikkeling schoksgewijze plaatsvindt, waardoor de samenleving niet onmiddellijk in staat is, deze economisch of geestelijk te absorberen: ‘Zodra echter de samenleving de uitvinding geleidelijk aan heeft geassimileerd, ziet men een even geleidelijke afname van de anti-technische stemming en een als vanzelfsprekend aanvaarden van het eerst zo fel bestreden technische product’. Maar te zeer (en hieraan is zeer zeker ook de poëtische dilettant Soeterboek schuld) associëren zij deze anti-technische stemming met ‘de poëzie’ en miskennen zij de rol, die juist de dichter speelt in dit assimilatiéproces.

(1954)

II De demonie van het systeem

Fabel

Eten - en niet gegeten worden. De ongelezen ledematen van de gestorven God schikken zich in de greep van het mechanische toeval tot een absurd en schrikwekkend monster: 'het systeem'. De paranoïde mens leeft in de wurgende greep van 'het systeem', omdat hij niet lezen kan. Hij dènkt dat hij lezen kan, maar hij kan alleen spellen en spelt zichzelf en de wereld uit-één; hij is een onhandige Zauberlehrling die magie met techniek, de magie van het woord met de techniek van het begrip verwart. Zo ontstaan de paranoïde systemen van de politieke propaganda; zo gaan de helden van Hermans te gronde. Met Kafka verlaat 'het systeem' de kliniek, het partijbureau: het absurde monster is de werkelijkheid zelf; en de mens leest zich niet, hij spelt zich: K. Hij staat niet in het teken van het Woord, maar van de Letter: hij is 'een moeilijke letter' in maar twee dimensies (*Belcampo*); *en zijn laatste isme is het lettrisme. Een letter heeft weinig te betekenen: het Systeem slokt hem op als een olifant een apenoot. Dat neemt niet weg dat een letter opzichzelf heel humoristisch kan zijn* (*Leonard Huizinga heeft aan een hele reeks verhalen een humoristische pointe gegeven alleen door het gebruik van de letter 'o'*); *en in hun mechanische toevalligheid kunnen letters de meest onverwachte combinaties vormen: absurd en schrikwekkend, wanneer men zich op het standpunt van de autonomie van de letter stelt, humoristisch wanneer men de relativiteit van de letter doorziet, die slechts een onzelfstandig deel van het grotere geheel is dat Woord heet. Heimwee en humor scheppen een marge van draaglijkheid in een molochistische wereld; maar een gerelativeerde apenoot blijft een apenoot, ook al lacht men er zich een aap om. De humor stelt het Woord als mogelijkheid - maar het blijft een abstracte mogelijkheid. De humorist wòrdt gegeten, evenals de masochist, de surrealist, de absurdist*.

6 Satanisch schaken (*Nabokow-Sirin*)

Sedert de Russische emigrant Wladimir Nabokow in het Engels is gaan schrijven (*The Real Life of Sebastian Knight*, en later *Bend Sinister*[*]) is men het er wel over eens dat deze auteur tot de grote schrijvers van onze tijd gerekend dient te worden. Een niet alleen gezaghebbend, maar ook intelligent criticus als Edmund Wilson vergelijkt hem zelfs met Kafka, Proust en Gogolj. Het merkwaardige hierbij is echter dat men hem in het algemeen als een *nieuwe* ster schijnt te beschouwen, terwijl hij toch, als Russischschrijvend romancier, reeds een aanzienlijk œuvre (een dozijn romans, als ik het wel heb) op zijn naam heeft staan, even verrassend en fascinerend als de twee in het Engels geschreven boeken. Ieder kent de namen van Boenin, Koeprin of Sjmeljow, maar Nabokow (of Sirin, ook wel Nakobow-Sirin, zoals hij zijn in het Russisch geschreven romans tekende), die zonder twijfel de belangrijkste van al deze emigranten-auteurs is, bleef vrijwel geheel onbekend; al zijn er een paar Franse en naar ik meen enkele Duitse vertalingen van zijn werken verschenen, veel aandacht hebben zij nooit getrokken.

Het was in '38 of '39 dat ik de naam Sirin voor het eerst tegenkwam in een overzicht van de Russische emigrantenlitteratuur in ik weet niet meer welk handboek. Over Sirin stond er een tiental regels, waarin werd medegedeeld dat hij een ongezonde decadent, een erotomaan, een verfoeilijke intellectualist, een cynicus, een soort Dostojewski-in-de-lachspiegel en in ieder geval de meest on-Russische van alle Russische auteurs was. Maar ik had toen reeds een zeker instinct voor zulke zaken, en in aanmerking genomen het algemeen stijlniveau van de overzichtschrijver en het feit b.v. dat de generaal Krasnow (die overigens, met zijn zwarte missen en soortgelijke grapjes, ook niet van erotisme gespeend is) zeker wel een honderdtal regels kreeg, was het mij direct duidelijk dat Sirin een schrijver van ongewoon formaat moest zijn. Maar het heeft tot nu toe geduurd voor ik er eindelijk in slaagde, een paar van zijn vroegere boeken (in Franse vertaling) in handen te krijgen.

Een van deze boeken heet *Chambre Obscure* (de oorspronkelijke uitgave, ‘Camera Obscura’, verscheen in 1932); het is het verhaal van... Maar laat ik de schrijver zelf aan het woord laten in de door hemzelf herschreven - hier en daar radicaal gewijzigde, niet altijd

* *Zijn laatste boeken*, Pnin *en* Lolita *zijn op het ogenblik bestsellers*. (*P.R.; 1958*).

ten beste maar wel ten hollywoodste - Amerikaanse versie van zijn boek (*Laughter in the Dark*, een Signet-uitgave die ik toevalligerwijs ongeveer gelijktijdig ontdekte), die aldus begint: ‘Once upon a time there lived in Berlin, Germany, a man called Albinus. He was rich, respectable, happy; one day he abandoned his wife for the sake of a youthful mistress; he loved; was not loved; and his life ended in disaster.’ Zoals men ziet, een nogal banale geschiedenis. Overigens heet de hoofdpersoon in de oorspronkelijke (en Franse) uitgave niet Albinus, maar Kretschmar; de Max van de oorspronlijke uitgave heet in de Amerikaanse Paul, Robert Horn is dezelfde als Axel Rex en Kretschmar-Albinus' vrouw heet resp. Anne Lisa en Elizabeth. Mijn hemel, zult u waarschijnlijk verzuchten, *moet* bij die schrijver beslist alles dubbel? Hijzelf (Sirin en Nabokow), de titels van zijn boeken, de namen van zijn personages... Inderdaad, ik heb dit ‘dubbele’ met opzet wat aangedikt, omdat daarin naar mijn mening een wezenstrek van de auteur tot uiting komt. Sartre maakt in een korte bespreking van de Franse vertaling van een ander boek van Nabokow (dat ik niet gelezen heb) de zeer juiste opmerking dat deze behoort tot het soort schrijvers dat zichzelf voortdurend *ziet* schrijven, net zoals sommige mensen zichzelf voortdurend horen spreken; een schrijverstype, tussen haakjes, dat geen opzichzelfstaand verschijnsel is, zoals Sartre schijnt te willen suggereren, maar men kan wel zeggen *het* schrijverstype van onze tijd (of van een nèt-verleden tijd?). James Joyce is er wel het meest uitgesproken voorbeeld van, maar daarnaast kan men ook Panzini noemen, de Gide van *Les Faux-Monnayeurs*, E. du Perron, enz. Geen wonder dat zulk een auteur zich tot het dubbelgangermotief voelt aangetrokken (in het door Sartre besproken boek), in de voetsporen overigens van Dostojewski en Andrejew. Maar de figuur van de ‘schrijver’, die in bijna alle boeken van Nabokow voorkomt, is ten slotte ook niemand anders dan de dubbelganger van de verteller (dat de laatste daarbij de eerste gewoonlijk nogal sarcastisch behandelt behoort nu eenmaal tot de psychologie van het dubbelgangerschap; de valet in het klassieke blijspel ,die, zoals Rank in zijn studie over *Don Juan* aantoont, in werkelijkheid de dubbelganger, het verdrongen deel van de meester is, moet altijd voor het kluchtige element zorgen: en een zo ‘self-conscious’ auteur als Nabokow kan zijn auteurschap alleen zolang au sérieux nemen als hij het aandeel van het illusionisme, dat deze staat nu eenmaal aankleeft, op zijn dubbelganger kan afschuiven).

Bij een zo hoge mate van schrijf-bewustheid kan het verhaal zelf voor Sirin bijzaak zijn, en men kan hem er zelfs van verdenken met opzet zulk een alledaags thema gekozen te hebben om tegen deze

simpele achtergrond des te sterker zijn briljante regie-kwaliteiten te doen uitkomen. Want het is een tegelijk speels en wreed, intelligent en fascinerend boek geworden, en in de grond van de zaak eigenlijk een voortdurend spiegelgevecht van de auteur met zijn eigen auteurschap. Ongetwijfeld had de bovengenoemde overzichtschrijver gelijk met Sirin een intellectualist te noemen. Maar er zijn twee soorten van intellectualisme: een intellectualisme 'à vide' (wat men wel 'dor' intellectualisme noemt) en een intellectualisme dat zich in stand houdt door zich voortdurend, al 'watertrappend', tegen een sterke emotionele onderstroming af te zetten. De duivelse wreedheid, waarmee in elk van zijn boeken de hoofdpersoon met de consequentie van een geniale schaakpartij stap voor stap in letterlijke zin wordt 'afgemaakt', kan niet anders dan op bijzonder sterke emotionele conflicten wijzen, de aard waarvan ik, zolang ik niet meer van deze auteur gelezen heb, maar niet zal trachten te analyseren. Wel wil ik er terloops op wijzen, hoe dit subjectieve conflict (en dit is misschien het beste argument tegen alle 'littérature engagée'!) toch weer tevens een objectief tijdsverschijnsel representeert, nl. de strijd van het individu tegen het 'systeem': hier van het individu Kretschmar tegen het geraffineerde spel van de mefistofelische schilder Horn, de minnaar van zijn maîtresse, waarvan het 'systeem'-karakter (in paranoïsche zin) wel heel duidelijk naar voren komt van het ogenblik af dat Kretschmar *blind* wordt - even blind als de helden van Kafka het in hun absurde wereld feitelijk zijn; het is ook hetzelfde systeem waartegen de hoofdpersoon uit *Darkness at Noon* het moet afleggen: Roebasjow, K., Kretschmar en de straks te noemen Loûjine, allen sterven zij aan het einde van het boek 'wie ein Hund'.

Waar het accent dus zo sterk op de *regie* van het verhaal ligt, is het begrijpelijk dat de figuren zelf niet geheel tot leven komen. Kretschmar, de gezeten burger in de 'gevaarlijke leeftijd' met zijn plotselinge, hem als een dijkbreuk meesleurende liefde voor de zestienjarige Magda; zijn blindheid voor de verhouding van deze Magda met de schilder Horn; zijn auto-ongeluk na de toevallige ontdekking van deze intrige (doordat de *schrijver* Seligmann, die proustiaanse neigingen heeft en 'het leven zelf wil betrappen' hem een stuk uit zijn nieuwe roman voorleest, dat een nauwkeurige observatie bevat van de vrijage van Magda en Horn - van wier relatie tot Kretschmar Seligmann onwetend is; een kostelijke passage, die in de Hollywood-uitgave helaas moest vervallen) en het verlies van zijn ogen dat er het gevolg van is; het huisje bij Zürich waar Magda hem dan naar toe brengt en waar zij nu ongegeneerd en 'onder zijn ogen' haar idylle met Horn (die Kretschmar in

Amerika waant) kan voortzetten... deze Kretschmar is in al die situaties ten slotte niet meer dan pathetisch; de situaties zelf, vooral de duivelse plagerijen in het huisje bij Zürich, zijn vaak benauwend van geladenheid, maar de figuur Kretschmar blijven wij toch steeds min of meer *van de buitenkant* zien. Anne Lisa, de echtgenote van Kretschmar, is een dom en meelijwekkend schepsel, maar blijft overigens nogal vaag. Horn, die als kind muizen met petroleum begoot om ze vervolgens in brand te steken en als levende meteoren te zien rondschieten, maakt de indruk een soort zelfportret van de schrijver (ik bedoel: *als schrijver*) te zijn; hij houdt ervan om, zonder hem tegen te houden, te zien hoe een blinde in het park op een versgeschilderde bank gaat zitten; hij houdt ervan het leven tot de spanning van de *karikatuur* op te voeren: ‘Les caricatures les plus comiques des illustrés sont précisément fondées sur cette cruauté raffinée d'une part et cette confiance un peu sotte de l'autre’ - het is precies de techniek van Sirin: het wrede ‘systeem’ aan de ene kant, de ‘confiance un peu sotte’ van het slachtoffer aan de andere. Maar Horn is tezeer als alleen-maar-levenskarikaturist getekend om als personage overtuigend te kunnen zijn, hij is te duidelijk een *Teil*persönlichkeit van de auteur. Magda, de gewetenloze intrigante, met aan de andere kant haar zeer oprechte passie voor Horn die de ‘gewetenloosheid’ toch weer tot op zekere hoogte compenseert, is ten slotte nog de meest levende figuur uit het boek. Typisch in dit verband is overigens dat zij de enige figuur is, wier naam vrijwel intact naar de Amerikaanse versie is overgeheveld (Magda Peters wordt Margot Peters), terwijl alle andere namen radicaal veranderd zijn (een schrijver immers, die zijn figuren werkelijk volkomen doorleefd heeft, zal niet zo gemakkelijk van de eenmaal met die figuren verbonden namen afstand doen). Au fond, zegt de verteller ergens, waren Horn en Magda eigenlijk van hetzelfde hout gesneden: maar juist omdat Magda een vrouw is en hij zich daardoor meer gecamoufleerd voelde, kon de auteur zich met haar waarschijnlijk beter identificeren, waardoor het portret dan ook ‘echter’ geworden is.

Nu is het niet mijn bedoeling, op dit gebrek aan levensechtheid van Sirin's personages te wijzen teneinde zijn boek op deze gronden te kunnen veroordelen. Men doet er verkeerd aan zijn werken als *psychologische* romans te beschouwen: het zijn in de grond van de zaak evenmin psychologische romans als de romans van Kafka of Koestler. Maar, en hier ligt de halfslachtigheid van Sirin, hij *presenteert* ze niettemin als psychologische romans, en wanneer b.v. een figuur als Magda over het geheel wèl levensecht aandoet, heeft men het recht te vragen waarom de andere personages het dan niet zijn.

Ik kom op deze halfslachtigheid straks nog terug, maar wil eerst even over een andere roman spreken, nl. ‘Zasjtsjit Loezjina’ (De verdediging van Loezjin, 1928; in de Franse vertaling: *La Course du fou*).

Dit boek is de roman van een schaakspeler, een roman die op wel zeer originele wijze geconstrueerd is. Loûjine is een slappe, apathische jongen die nergens interesse voor heeft, behalve enigszins voor boeken van Sherlock Holmes - tot hij het schaakspel ontdekt. Hij wordt op jeugdige leeftijd reeds een schaakwonder, maar weet zich ook later op hetzelfde peil te handhaven; zijn interesse voor het schaakspel is echter zo exclusief dat hij ten slotte (het gaat om de wereldtitel) een instorting krijgt die hem op de rand van de waanzin brengt. Een jonge vrouw voelt zich tot hem aangetrokken, trouwt met hem en weet hem tot op zekere hoogte tot het normale leven: mensen, bloemen, natuur, terug te voeren. Dan begint echter het tweede deel van de roman. Uit allerlei kleine trekjes (we herinneren ons zijn vroegere voorliefde voor Sherlock Holmes!), kleine voorvalletjes uit zijn omgeving, maakt hij langzamerhand op dat er een geheime machinatie - het ‘systeem’! - tegen hem gaande is, een gigantisch schaakspel-van-de-werkelijkheid, waartegen hij zich moet verdedigen (vandaar de oorspronkelijke titel). De natuur, de bloemen waarmee zijn vrouw hem in aanraking heeft gebracht, voeren zijn geest terug naar zijn prille jeugd; successievelijk herhalen zich dan, in gewijzigde vorm, maar voor hem direct herkenbaar, allerlei voorvallen uit die jeugd. Op zekere dag komt er een dame op bezoek die het gesprek brengt op de tante van wie hij heeft leren schaken; de impresario uit zijn wonderkind-tijd daagt weer op - en schakel voor schakel sluit zich de keten, waarin zijn gehele leven tot op de katastrofe cyclisch terugkeert. Hij tracht zich wanhopig tegen deze duistere macht, die hem, voelt hij, onverbiddelijk weer tot de waanzin zal voeren, te verdedigen; en als hem ten slotte het voorstel gedaan wordt om samen met de schaakmeester, met wie hij indertijd om de wereldtitel speelde (welke partij door zijn plotselinge instorting onbeslist eindigde), in een schaak*film* op te treden, voelt hij dat dit alleen een list is om hem deze partij alsnog tot de onherroepelijke waanzin te laten uitspelen, en als laatste tegenzet weet hij alleen nog maar een eind aan zijn leven te maken.

Zoals men ziet is het weer hetzelfde, en met gelijke consequentie doorgevoerde schema als in *La Chambre Obscure*. Als bijfiguur treedt ook weer de *schrijver* op (ook hier weer lichtelijk belachelijk gemaakt als schrijver van brave kinderboeken), die deze keer de vader van Loûjine zelf is en die een boek wil schrijven over een

schaakwonder, waarvoor hij zich op zijn eigen zoon inspireert; en merkwaardigerwijze kan hij er alleen een verhaal van maken door de hoofdpersoon op jeugdige leeftijd te laten sterven: ‘Il se décida fermement de ne pas laisser croître cet enfant’ - zoals hij ook in de werkelijkheid nooit de individualiteit van zijn kind begrepen heeft, dat juist door deze affectieve verwaarlozing in de exclusieve passie voor het schaakspel gedreven werd.

Misschien kan men zeggen dat deze roman, de roman van de schaakspeler, wel de meest *typische* roman voor Sirin is. Zoals Loûjine op het schaakbord niet een leger pionnen, torens, lopers ziet, maar slechts een abstract systeem van *krachtvelden*, zo ziet hij ook in het leven geen dingen, bloemen, mensen, maar eveneens ‘krachtvelden’, waarvan hij gebruik moet maken of waartegen hij zich moet verdedigen. En ook van Nakobow-Sirin krijgt men de indruk dat een roman voor hem in de eerste plaats een systeem van krachtvelden is; maar dan een veel subtieler soort krachtvelden - met andere woorden ‘psychologische krachtvelden’. En juist daarom kan de ‘psychologie’ van zijn personages niet overtuigend zijn en is zij waarschijnlijk ook niet bedoeld om individueel-psychologisch overtuigend te zijn. Sirin ‘gebruikt’ deze energetische psychologie alleen omdat zij hem in staat stelt met de grootste mathematische exactitude en consequentie - als in de algebraïsche formules van de krachtveldenpsychologie van Lewin - zijn romantechnisch doel te bereiken: de abjecte dood van de held; omdat zij hem in staat stelt iets algemeens te bewijzen: de *noodwendigheid* van de ondergang van het individu tegenover het ‘systeem’. Maar evenals Loûjine is Sirin speler, en als alle spelers laat hij zich wel eens door zijn eigen spel meeslepen: dan ontstaan die figuren die plotseling wèl leven, zoals Magda, zoals verschillende bijfiguren. Men kan dit, zoals ik daarstraks deed, halfslachtigheid noemen; men kan ook zeggen dat te grote consequentie de dood van alle kunst is. Misschien is het juist deze inconsequentie die aan de romans van Nabokow-Sirin hun fenomenale spanning geeft.

(1951)

7 De andere Paul van Ostaijen

Er zijn schrijvers, die zich met een bepaald aspect of deel van hun werk zulk een vermaardheid hebben verworven, dat zij daarna voorgoed in hun eigen schaduw staan. Zo is Jan Engelman de dichter van de vocalises, misschien kan men zelfs zeggen van één vers: *Vera Janacopoulos*, en is Baudelaire de dichter van de *Fleurs du Mal*. Wie kent, buiten de engere kring van actieve en passieve litteratuurbeoefenaren, de prozaïst, de scherpzinnige en briljante moralist Baudelaire? En toch: wanneer Baudelaire nooit gedichten geschreven had, zou hij in de litteratuurgeschiedenissen een welhaast even belangrijke plaats hebben ingenomen als vernieuwer van de grote Franse moralistische traditie van Montaigne en Saint-Simon als hij het nu doet als dichter.

Het is met Paul van Ostaijen een soortgelijk geval; de prozaïst, scheppend en kritiserend, is volkomen in de schaduw geraaktvan de dichter Paul van Ostaijen, men kan eigenlijk wel zeggen: in de schaduw van enkele anthologische paradepaardjes, zoals *Polonaise, Marc groet 's morgens de Dingen, Rijke Armoede van de Trekharmonika, Melopee* enz. Daarom is het verschijnen, na de eerste twee delen poëzie, van het deel *Grotesken en Ander Proza* van Paul van Ostaijen's Verzameld Werk van bijzondere betekenis. Van het scheppend proza van Van Ostaijen lag een gedeelte in moeilijk bereikbare uitgaven begraven, terwijl een ander gedeelte niet eerder gepubliceerd was, hetzij omdat een aantal van deze grotesken onvoltooid bleef, hetzij om andere redenen. Het schijnt ook wel aan de onvermoeide speurzin van de consciëntieuze tekstverzorger G. Borgers te danken te zijn, dat verscheidene ongepubliceerde manuscripten überhaupt terug werden gevonden.

Men zou het litteraire tijdvak na de laatste wereldoorlog kunnen kenschetsen als de Periode van Rekenschap; het is de tijd van de verzamelde werken, de tijd waarin de natie (als linguïstische eenheid; juist deze ‘verzamelde werken’ brengen de Nederlandse en Vlaamse uitgevers herhaaldelijk bij elkaar) zich rekenschap geeft van haar litteraire bezittingen en verworvenheden. Een zich-rekenschap-geven, dat ongetwijfeld een ondergrondse samenhang vertoont met een latent gistingsproces, dat pas rond '50 meer manifest aan de dag trad als ‘de experimentele beweging’. Rekenschap en vernieuwing zijn cultuursociologisch gezien eigenlijk twee aspecten van één en dezelfde zaak, zoals in het organische leven iedere

nieuwe groei- of bloeiperiode tevens een versterking, een consolidatie betekent van het bestaande organisme.

Het is daarbij typerend, dat Paul van Ostaijen een der laatsten is, die in deze reeks van ‘verzamelde werken’ aan de beurt kwam. Ofschoon hij immers reeds in 1928 op tweeëndertigjarige leeftijd overleed, is hij onmiskenbaar nog steeds ‘de jongste’ in deze rij van auteurs, die zich door de uitgave van hun verzamelde werken als het ware het predikaat ‘klassiek’ hebben verworven. Hij is zo springlevend, dat het zich-rekenschap-geven bij deze schrijver op zichzelf reeds een litteraire vernieuwing betekent, een betrokkenzijn op een toekomst, meer dan op een verleden van litteratuur (al kan men deze dingen natuurlijk nooit absoluut scheiden: elke plaatsbepaling ten opzichte van een klassiek auteur betekent een speculatie over de toekomst van de litteratuur).

Nu heeft Van Ostaijen als dichter een onmiskenbare invloed op veel experimentelen uitgeoefend; hoe staat het met Van Ostaijen als prozaschrijver? Ik moet hierbij vooropstellen dat hij, zoals ik hierboven reeds opmerkte, als prozaschrijver aanzienlijk minder gekend en gelezen is, terwijl bovendien de vernieuwing, die wij op het ogenblik in de litteratuur beleven, welhaast uitsluitend een poëtische vernieuwing is; met uitzondering van Bert Schierbeek schrijven de experimentelen, wanneer zij proza schrijven, doodgewone, conventionele verhalen en romans. Aan de andere kant schijnt het genre van de groteske de Nederlander in het algemeen al niet te liggen; we hebben Belcampo, maar verder? Til Brugman heeft voor haar grotesken nog steeds geen uitgever kunnen vinden. En in de litteratuurgeschiedenis staat de groteske te boek als een genre dat, natuurlijk, zijn verdiensten heeft, maar dat toch eigenlijk meer tot de amusementslectuur dan tot de ‘serieuze’ litteratuur behoort.

In de groteske *Het Beroep van Dichter of Qui s'accuse s'excuse* spreekt Paul van Ostaijen over ‘mijn grote voorganger Jonathan Swift’: een naam die meteen duidelijk maakt, waarom de groteske wel degelijk een volwaardig litterair genre is. En het is volstrekt niet ten onrechte, dat hij zichzelf met Swift vergelijkt; in zijn beste verhalen doet hij zeker niet voor zijn voorganger onder. Niet alleen wat niveau betreft trouwens: in zijn hele geestelijke habitus vertoont Van Ostaijen merkwaardige affiniteiten met Swift; zijn satire, evenals die van Swift, draagt een sterk *mathematisch* karakter. Hij werkt graag met termen en symbolen, aan de mathematiek en in het algemeen aan de exacte wetenschappen ontleend, en zijn hele litteraire bewijsvoering - want ieder verhaal is bij hem een ‘bewijsvoering’ - is met mathematische precisie opgebouwd. Vol-

gens de strenge logica van twee maal twee is vier weet hij de maatschappelijke toestanden, waartegen hij zich keert, onweerlegbaar ad absurdum te voeren. Men zou hem in dit opzicht, in deze mathematische klaarheid, bijna een Mondriaan van het verhalend proza willen noemen, maar dan een wredere, een meer demonische Mondriaan. Want ook dit heeft hij met Swift gemeen: een demonische vernietigingsdrang, die zich dwars door de sociale satire heen op de conditie van de mens zelf richt; een vernietigingsdrang, die misschien als de donkere keerzijde is te beschouwen van het ethisch humanisme, dat hij in *Het Sienjaal*, ten toon spreidde - een psychisch dualisme, zoals wij dat ook bij schrijvers als Dostojewski en Kafka tegenkomen. Kafka, van wie Van Ostaijen als een der eersten in West-Europa enkele stukken vertaalde en wiens invloed hij onmiskenbaar ondergaan heeft (ook in zijn poëzie: *Alpejagerslied* bijvoorbeeld), met name ook weer in de ad absurdum doorgevoerde abstracte redeneringen; en Dostojewski van wie niet zozeer een directe litteraire beïnvloeding valt aan te wijzen, maar met wie hij karakterologisch toch niet te miskennen overeenkomsten vertoont. In ieder geval is de groteskenschrijver Van Ostaijen een heel wat problematischer, existentieel-gepijnigder figuur dan de dichter, wiens ‘cynisme’ in *Bezette Stad* toch wel erg aan de oppervlakte blijft.

Wanneer ik nu nog Alfred Jarry noem, die met zijn ‘mechanisering van de seksualiteit’, zoals hij die in *Le Surmâle* doorvoert, naar alle waarschijnlijkheid wel de conceptie van grotesken als *Het Bordeel van Ika Loch* of *De Generaal* zal hebben bepaald, meen ik hierbij Van Ostaijen in een kader, in een ‘klimaat’ geplaatst te hebben, dat zijn litteraire figuur een geheel nieuw aspect geeft. Met opzet heb ik enkele namen van ‘grootheden’ uit de wereldlitteratuur genoemd, niet om invloeden te construeren, die au fond niet zo belangrijk zijn, maar om het niveau aan te duiden, waarop hij mijns inziens als prozaschrijver thuishoort; ik geloof, dat de prozaïst Van Ostaijen - en daarom is deze bundel verzameld proza zulk een belangrijke aanwinst voor de litteratuur - tot dusverre schromelijk verwaarloosd is ten voordele van de dichter. Zeker, zijn beste gedichten behoren tot de wereldlitteratuur; maar waar men bij zijn nagelaten gedichten de indruk krijgt dat hier op een of andere manier een eindpunt is bereikt (men kan zulke dingen natuurlijk nooit met zekerheid zeggen), geloof ik dat hij als prozaïst nog een grote toekomst voor zich had en onvermoede hoogten had kunnen bereiken. Zijn beste bladzijden zijn zonder meer grandioos; sommige van zijn stijl-eigenaardigheden doen op het ogenblik misschien wat verouderd aan, maar waar hij op zijn best is, zal zijn

klare, intelligente, als elektrisch geladen stijl op de duur een even gunstige invloed op de ontwikkeling van het jonge proza kunnen uitoefenen als zijn verzen het op de ontwikkeling van de jonge poëzie hebben gedaan.

(1955)

8 Humor met een souterrain (*De Verhalen van Belcampo*)

Na het succes van Belcampo's *Nieuwe Verhalen* is het begrijpelijk - en gelukkig! - dat thans ook zijn vroegere verhalen, die door hun beperkte oplaag slechts aan een klein publiek bekend waren, herdrukt zijn (onder de titel: *De Verhalen van Belcampo*). De *Nieuwe Verhalen* zijn ongetwijfeld breder opgezet, evenwichtiger, 'litterairder' als men wil (en ook 'dieper': men denke aan het *Verhaal van Oosterhuis* en de originele wijze, waarop het maatschappelijk schuldprobleem daarin aan de orde wordt gesteld, of aan *Het Grote Gebeuren*, dat, achter een badinerende façade, modern-existentialistische themata aanroert), maar in hun grillige, meer spontane humor en hun jeugdige onafheid gaat er van deze eerste verhalen een charme uit, die die van de meer litterair-uitgestreken latere verhalen overtreft.

In de structuur van hun humor zijn Belcampo's verhalen misschien nog het meest verwant aan die van Gustav Meyrink, aan een verhaal b.v. als *Der heisse Soldat*. Gewoonlijk echter heeft Meyrink's humor, bij al zijn fantastische grilligheid, een sociaal-kritische, satirieke tendens - een tendens die bij Belcampo, althans in deze directe, op de maatschappelijke oppervlakte betrokken vorm vrijwel ontbreekt. Op de maatschappelijke oppervlakte betrokken: want plaatsen wij Meyrink's satirische aanvallen op het Pruisische militarisme naast het bovengenoemde *Verhaal van Oosterhuis*, dan blijkt óók Belcampo maatschappelijk geobsedeerd te zijn - maar door veel diepere, met het wezen van de maatschappij als zodanig samenhangende, lagen. Deze hantise conditioneert, in minder systematische vorm, ook de humor van de eerste verhalen, die men misschien het best kan definiëren als een verweer tegen het *angstbeeld van de gemechaniseerde mens*. Afgezien van de expliciete vorm, waarin dit thema in het 'Brave New World'-verhaal *Voorland* tot onderwerp is gekozen, wordt zijn specifieke humor bijna steeds gestructureerd door de degradatie van de mens tot machine. Koning Wurm II droomt, dat hij een moeilijke letter is, 'die een heel klein meisje telkens maar weer op haar lei trachtte te schrijven. Nu de benen uitgerekt, dan de benen half, dan te wijd uit elkaar zodat hij haast scheurde, dan het hoofd plat of scheef er aan, dan zijn borstkas ingedrukt, dan uitgewist met spuug of een kras door hem heen. Het meisje had een heel ernstig gezichtje daarbij en Wurm kon haar niets toeschreeuwen van al zijn pijn, omdat hij

maar in twee dimensies was'. Als de koning onthoofd is, wordt zijn hoofd door een knap chirurg op een sigarenkistje gemonteerd, dat een kunstmatige bloedsomloop bevat, in beweging gebracht door een wiel; de prinsesjes moeten regelmatig '*een uur vader draaien*' (het thema herinnert ook even aan Paul van Ostayen's sadistischkomisch verhaal *De Bende van de Stronk*). In een ander verhaal wordt bij een nachtelijke brand de juist overleden burgemeester in de duisternis en algemene verwarring als *brandspuit* gebruikt; men pompt en pompt, er gebeurt niets; dan: 'Eén sterke man keek scherper toe naar het ding, waar hij mee pompte, het was een arm; een ander ook, het was een been. Het volk kwam naderbij en keek naar de spuit; het was hun burgemeester'. In *Den Geckenhondt* wordt een meisje uitgerekt tot twee lange *rails*, waarover een locomotief komt aanrijden. Dit laatste motief herinner ik mij ook eens gezien te hebben op een surrealistische tekening; de angstsfeer van het automatische, gemechaniseerde, die wij in de romantiek al hier en daar aantreffen, heeft trouwens in het surrealisme wel zijn pregnantste uitdrukking gevonden (Apollinaire, die de term surrealisme muntte, noemt als voorbeeld van wat hij met die term bedoelt het wiel-motief, dat een surrealisering is van het been). Het verschil ligt hierin, dat de surrealist zich bewust aan de angst overgeeft terwijl Belcampo zijn angst in de humor tracht te neutraliseren; de obsessie is in beide gevallen dezelfde.

In het verhaal van Koning Wurm is het een 'heel klein meisje' met een 'heel ernstig gezichtje' dat hem tot een standaardletter tracht te fatsoeneren, evenals het de kleine prinsesjes zijn, die hem sadistisch tot 'draai-ding' degraderen: het zijn juist de schijnbaar 'onschuldigsten' die hier schuldig bevonden worden, omdat de schuld aan het menszijn inherent is - een gedachte, die later in het *Verhaal van Oosterhuis* geëxpliciteerd wordt. De schuld bestaat in de reductie van de medemens tot 'twee dimensies', de dimensies nl. van de sociale bruikbaarheid (de gestandaardiseerde letter op de lei); de derde dimensie, die van de 'pijn' van het gemaltraiteerde *individu* Wurm II, wordt in alle 'onschuld' niet waargenomen. - Deze mechanisatie van de wereld en degradatie van de mens ziet Belcampo overigens niet als een onontkoombaar fatum; als dat zo was, had hij zijn humor waarschijnlijk reeds lang verloren. Hij blijft echter in één menselijke zijnsvorm en de bevrijdende werking daarvan geloven - in de zijnsvorm nl. van de *liefde*. De nachtmerrie van de 'Brave New World' loopt kathartisch uit op het elkaar-in-liefde-vinden van de laatste twee uit een echte moeder geboren mensenkinderen, en de ballade van *Het Woeste Paard*, dat, zijn borst bedekt met 'dikke dode-mensenpap', met zijn 'reuzenkake-

ment' al wat in zijn buurt komt vermorzelt en zichzelf tot 'de God van deze tijd' verheft, eindigt ten slotte hiermee dat het monster, onverwacht een minnekozend paar aantreffend, zich 'verlegen' afwendt en voortaan alleen nog maar met 'lammetjespap' gevoed wil worden...

Men kan Belcampo's verhalen eenvoudig als een aaneenschakeling van kostelijke invallen lezen en daar is ook geen bezwaar tegen; maar het heeft misschien ook zijn nut, zich even te realiseren, wàt deze invallen nu zo 'kostelijk' maakt; en dan constateert men, dat de eigenlijke waarde van deze verhalen hierin bestaat dat hun vis comica niet op grappenmakerij-zonder-meer berust, maar op humor - met een souterrain.

(1947)

9 De wereld van Simon Carmiggelt

Vrees niet - het wordt geen lange reis, mijn huis is aan de overkant.
SIMON CARMIGGELT: Klein beginnen *Maar ik heb het raam niet opgeschoven. Ben ik soms Zola*?
SIMON CARMIGGELT: Louter leugens

I

In een van zijn kronkels (*Nou, tabé dan*, uit *Louter leugens*) brengt Carmiggelt een emigrerend familielid naar de boot; de chauffeur van de taxi, waarmee hij terugrijdt, blijkt ook geëmigreerd geweest te zijn, maar kon het in Australië niet uithouden:

'*Geef mij Mokum maar', besloot de chauffeur, 'dat emigreren, dat is allemaal waardeloos, meneer*.'

En hij nam virtuoos de bocht en voerde ons dieper het lieve, oude, onmogelijke Europa in.

Trachten wij de wereld van Simon Carmiggelt te benaderen, dan vinden wij hier een eerste, zuiver geografische, omgrenzing: Europa. Een omgrenzing, die tevens een afgrenzing is, want de wereld daarbuiten, de wereld waar de emigrant heentrekt, wordt eerder in het stuk omschreven als 'een rozige abstractie' en 'een luchtledig'; met andere woorden: geen met Europa coëxisterend buitenland, maar een Jenseits, een soort metafysische abstractie. Carmiggelts wereld is de tastbare realiteit, hoe 'onmogelijk' ook, van Europa. Reëel en abstract zijn echter reeds geen geografische begrippen meer; de laatste zin van de geciteerde passage luidt trouwens: '...en voerde ons *dieper* (...) Europa in.' Hoezo dieper? vragen wij: het gaat toch slechts om een ritje van een Amsterdamse kade naar een Amsterdams huis? 'Europa' moet hier dus iets anders betekenen dan een alleen-maar geografische uitgestrektheid; het is, tegenover de rozige emigratiedroom van 'een nieuw bestaan', het *hier en nu* van de wereld waarmee wij vergroeid zijn. Het is een 'oude' wereld - en oude mannetjes hebben dan ook de bijzondere aandacht van Carmiggelt -, een 'onmogelijke', absurde wereld, maar, zou Carmiggelt waarschijnlijk Camus bijvallen aan het slot van zijn *Le mythe de Sisyphe*: waarom zou Sisyphus, waarom zou de absurde mens niet gelukkig zijn?

De lezer zal nu misschien zeggen dat ik wel een erg vertekend beeld geef van Carmiggelt, wanneer ik er de zeer serieuze Camus en de absurditeitsfilosofie bijhaal; Carmiggelt is ten slotte toch 'humorist', schrijver van vrolijke stukjes. Ik zou daarop het volgende willen antwoorden. Er bestaan twee soorten van humor: de gratuite

humor en de humor als fundamentele ken-akte; de humor van de bevrijdende lach en de humor van de doorschouwende (glim)lach. Wanneer Vergilius van het jonge kind zegt ‘Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem’, dan drukt hij daarmee zeer duidelijk het kenkarakter van de (glim)lach uit; een kennen dat in wezen een herkennen is: de baby glimlacht, omdat hij zijn moeder herkent, maar leert haar al her-kennende kennen. De humor van de bevrijdende lach draagt een revolterend karakter; de lach richt zich agressief tegen de bestaande orde, ‘bevrijdt’ de mens daardoor een ogenblik lang van de druk der realiteit: vandaar dat Georges Bataille de lach tot een van de hoekstenen heeft kunnen maken van zijn ‘totale revolte’. Tot deze categorie behoort dan zowel de koude, ‘pataphysische’, humor van Alfred Jarry, als de lach van Rabelais, waarvan Victor Hugo zegt:

> *Et son éclat de rire énorme*
> *Est un des gouffres de l'esprit*.

- maar ook, op ander niveau, het nihilistische moppenarsenaal van de geïllustreerde weekbladen. De humor van de doorschouwende lach, de glimlach meestal, is daarentegen conservatief; zij *ont*kent niet, maar *her*kent: herkent in de absurde situatie de onuitputtelijke rijkdom van het leven zelf, aanvaardt de absurditeit als de onvermijdelijke keerzijde van de creativiteit van het leven.

Bij Carmiggelt treffen wij beide soorten van humor aan, de gratuite (hij is nu eenmaal, als schrijver-van-dagelijkse-cursieve-stukjes, zoiets als ‘beroeps’-humorist) zowel als de herkennende; maar de laatste overweegt en is ook het meest karakteristiek voor zijn werk. Dit krijgt daardoor een existentieel appèlkarakter, dat het vergelijkbaar maakt met andere, uit eenzelfde culturele situatie voortgekomen, existentiële plaatsbepalingen, - zoals die van Camus -, ook al is de wijze van appelleren dan geheel anders. Uit dezelfde culturele situatie: want hier stuiten wij op weer een nieuwe dimensie van het begrip ‘Europa’. Europa is voor Carmiggelt niet alleen het hieren-nu van het dagelijks leven in de oude wereld, maar óók de opgave, die een bepaalde culturele erfenis stelt. Voor de taxichauffeur uit het emigratiestukje is Europa: een café waarin je kunt zitten en niet hoeft te staan, zoals in een Australische pub. Carmiggelt geeft deze mening met licht-ironiserende sympathie weer; maar in dat laatstejzinnetje van ‘dieper het lieve, oude, onmogelijke Europa in’ geeft hij zijn verslag een bijna onmerkbare wending, waardoor het ‘zitten’ in een café plotseling een als het ware *allegorische* betekenis krijgt. Het gaat, voelt men, om andere dingen; de ‘kleine mensen’,

de mensen-van-alledag, waar Carmiggelt over schrijft, zijn niet dezelfde gewone-mannen-die-er-het-hunne-van-zeggen (in wezen onuitstaanbare, rancuneus-behoudzuchtige kleinburgertjes), die wij dagelijks in de meer 'humoristische' secties van krant en radio krijgen voorgeschoteld. Het zijn - maar gezien in de spiegel van de daagse trivialiteit - representanten van een bepaalde *cultuur*, waarin Carmiggelt zich thuisvoelt, die voor hem bepaalde waarden vertegenwoordigt: 'het minimum waarin ik geloof', zoals hij het in *Zitten en Opstaan* (uit *Allemaal onzin*) formuleert. Een minimum, dat men zou kunnen omschrijven als: het recht op 'leisure', het recht er een àndere of zelfs helemáál geen mening op na te houden, het recht op dromen (Carmiggelt zelf spreekt het liefst van 'suffen': de 'suffende' mens is de representant in de daagse trivialiteit van wat in de hogere sferen van de poëzie 'dromen' heet). En dit minimum heet dan 'Europa', de hoofdstad ervan is Parijs: 'de goede droom van de kunstenaars en de vrije mensen' (*Parijs, na de oorlog*, in *Allemaal onzin*) of, in hetzelfde stuk: 'Maar als ge behoort tot de lieden die, toen het in de oorlog om de vrijheid ging, misschien wel meer aan de Boulevard St. Michel dachten, dan aan het Nederlandse Parlement, dan vindt ge in Parijs de oude schatten en geuren ruimschoots terug en wandelt ge, gelukkig glimlachend, door de bekende straten - vreemdeling en eindelijk thuis...'

II

De humor van Simon Carmiggelt, schreef ik, is een herkennende humor, en daarom in wezen conservatief. Ik heb echter reeds duidelijk gemaakt, dat dit conservatisme niets van doen heeft met de kleinburgerlijke behoudzucht, die de doorsnee leuke-stukjesschrijver kenmerkt; toen bijvoorbeeld heel humoristisch Amsterdam zich vrolijk maakte over die 'rare' wandschildering van Karel Appel, sprong Carmiggelt onmiddellijk voor hem in de bres: want ook Appel is 'Europa'. Het conservatisme van zijn humor ligt niet in een vast-willen-houden van reeds verstarde normen en stereotiepe gedragspatronen, maar in het steeds weer ont-dekken (herkennen) van de levende werkelijkheid, die achter deze normen en gedragspatronen schuilgaat; het herkennen is weliswaar geen vernieuwingspoging, maar wel is het een louteringsproces - een *proces* dus, geen stilstand. 'Want alles gaat zoals het moet,' zegt hij in een van zijn Karel Bralleput-gedichten; jawel, alles *gaat* zoals het moet, niet: alles *staat* zoals het moet. Het is geen eleatisch, maar een bergsoniaans conservatisme: conservatief in zoverre het een be-

paald cultuurpatroon wil behouden, ‘progressief’ in zoverre het dit patroon niet identificeert met de wereld-zoals-zij-is, maar er veeleer de dynamische ontwikkeling van een idee in ziet. Zo aanvaardt de herkennende glimlach van het kind de moeder-idee; maar de moeder van het kind van zes maanden is een andere moeder dan die van het kind van drie jaar.

Ik geloof, dat deze vorm van ‘progressief’ conservatisme in grote trekken ten grondslag ligt aan het moderne humanisme, zoals wij dat in overigens zeer verschillende schakeringen aantreffen bij Camus en de precommunistische Sartre, bij Denis de Rougemont en Menno ter Braak. De schakeringen zijn inderdaad zo verschillend, dat het eigen gezicht van Carmiggelt er in dreigt te verdwijnen; maar niettemin lijkt het mij, waar wij van de wereld van Simon Carmiggelt willen spreken, van belang, deze affiniteiten vast te stellen. Te gemakkelijk immers wordt hij, als ‘stukjesschrijver’, bij een categorie van opgewekte leukerds - na de oorlog als paddestoelen uit de grond verrezen - ingedeeld, waar hij in feite niet meer dan het beroepsetiket mee gemeen heeft.

Carmiggelt schrijft *over* ‘kleine mensen’, zeker, maar hij is geen apologeet, geen woordvoerder van de kleine man, zoals bijvoorbeeld Louis Davids het was; voor de kleine man is Carmiggelt, die zijn kronkels doorspekt met citaten uit binnen- en buitenlandse dichters, alleen maar ‘highbrow’. Trouwens, zowel in zijn kronkels als in zijn Karel Bralleput-gedichten heeft hij het zó vaak over dichters (zij het minor of mislukt), dat de lezer met enig psychologisch onderscheidingsvermogen al gauw op de gedachte komt, dat Kronkel het voortbrengsel is van een niet van harte beantwoorde flirt met de Muze. Hetgeen overigens litterair van geen enkel belang is: men kan Tsjechow ten slotte ook beschouwen als een mislukte arts.

III

Tsjechow overigens, die eveneens als stukjesschrijver begon, is een naam, die zich bij het lezen van de bundeltjes van Carmiggelt vanzelf aandient. In zijn beste verhalen, zoals het navrant-humoristische *Honger* (uit *Honderd dwaasheden*) of *Héél vroeger* (uit *Louter leugens*), doet hij nauwelijks voor Tsjechow onder, terwijl ook de wereld, die hij beschrijft, duidelijke verwantschap vertoont met die van Tsjechow. Het fragmentarische, absurd-onaffe van alle menselijke handelingen, menselijke gevoelens, is kenmerkend voor beide schrijvers, terwijl men trouwens in Tsjechow een van de

eerste representanten kan zien van het moderne, progressief-conservatieve humanisme, zoals ik dat hierboven aanduidde (vandaar dat de marxistische kritiek zoveel moeite heeft om hem te ‘plaatsen’).

Ik meen thans, het ‘klimaat’, waarin het werk van Carmiggelt thuishoort, voldoende duidelijk omschreven te hebben, en kan nu overgaan tot een nadere beschouwing van Carmiggelts eigen wereld. De meeste van zijn stukjes spelen in Amsterdam, maar zoals wij gezien hebben, in een Amsterdam dat te beschouwen is als de dagelijkse realiteit van het waardecomplex ‘Europa’; dat wil zeggen, dat zijn figuren ongeweten acteurs zijn in een stuk, dat hun bevattingsvermogen verre te boven gaat. Vandaar dat hun handelingen zo vaak iets mechanisch’, iets dwangmatig-somnambuuls hebben of de indruk van automatismen maken; een effect, dat nog wordt versterkt door de wat droge, soms gewild-houterige ambtenarenstijl, die Carmiggelt eigen is. Een stijl met veel ‘doch's, veel bedeesde understatements: ‘*Niet zonder* kracht begon ik terug te duwen’, en veel wat gezwollen aandoende omschrijvingen, zoals ‘een project van danskundige aard’ (Carmiggelt, zoals hij zich in zijn wereld beweegt, doet mij vaak denken aan het ambtenaarachtige mannetje, dat een beetje verloren ronddwaalt door de schilderijen van Paul Delvaux). Ook het gebruik van nèt even ouderwets klinkende woorden als ‘monter’ of ‘ferm’ geven aan de handeling, die zij begeleiden, iets dwangmatigs: het woord is net niet gewoon genoeg om de alledaagse handeling op natuurlijke wijze te dekken. In het algemeen wordt het acteurskarakter van zijn figuren ook medebepaald door een bijzonder trefzekere plastiek, waardoor zij iets ‘definitiefs’ krijgen, het definitieve van de ‘rol’, het ‘type’. In het samenvatten van een situatie, een figuur, een handeling in een enkel pregnant beeld is Carmiggelt niet minder sterk dan een Vestdijk of Vasalis:

‘...tante, een vrouw als een overbelichte foto, die het leven aftastte op aanleidingen om treurig het hoofd te schudden...’

‘Vrouwen trouwen niet met zo'n man. Ze zijn er al mee getrouwd...’ ‘...zo'n door de feeën gemorst oud vrouwtje, dat elk oploopje nog steeds in verband brengt met de nieuwe jam-bon.’

En men leze deze charmante, Vasalis-achtige beschrijving van de kinderboerderij in Artis:

‘En men aait het lammetje, dat lieve stukje poëzie, en ziet neer op het biggetje, een oud, dik kind, dat bedremmeld uit zijn vet hoofdje kijkt. De kalfjes groepen mistroostig en zonder enig vertrouwen in de opzet bij elkaar, de schapen liggen te kauwen als verbeten mannen, die een politiek document opeten - meer in het belang van het

land dan ten pleziere van hun maag. Alleen de ezel staat vuil, wijs en versteend in het gewoel en heeft geen weet van de wereld.'

Uit een andere gezichtshoek kan men dit mechanische acteurskarakter, waarbij de mensen zonder het te willen 'typische' rollen spelen, ook zien als een voorbeeld van de sociale mechanisatie van het spontane leven. Wanneer Carmiggelt een bijzondere voorkeur aan de dag legt voor kinderen, dieren, dronkaards en oude mannetjes, dan is het omdat het leven hier (nog) niet gemechaniseerd is, omdat deze categorieën geen welomschreven functie in de maatschappij vervullen. Een welomschreven maatschappelijke functie komt bij Carmiggelt steeds tot uiting in een verlaging van het vitaliteitsniveau: kelners, portiers, bestuursleden, gidsen enz. worden steevast aangeduid als 'gemelijk', 'somber' of 'zwaarmoedig'. Naast de beroepsmensen zijn er de idealisten, eveneens gemechaniseerd: zij vertonen steeds dezelfde 'zindelijke glimlach', dragen hetzelfde 'blijmoedige VPRO-gezicht' door het leven. 'Een principiële vegetariër', zegt hij in het kostelijke stukje *Kweeniehoor* (uit *Vergeet het maar*) 'drukt maar op de knop als hem wat gevraagd wordt en hoep - daar schiet de Hollerithkaart met het antwoord zijn bewustzijn al binnen.' En in het algemeen richt zijn spot zich tegen de mensen met meningen, de mensen die gelijk hebben, de mensen met zorgvuldig opgekweekte levensbeschouwingen, zoals in het verrukkelijke satirieke kolderstuk *Weten* (uit *Allemaal onzin*), of ook tegen de 'deskundigen', zoals in het gedicht *De Ruslanddeskundige* (uit *Al mijn Gal*), waarvan de eerste twee strofen luiden:

Maarschalk Worosjilow was niet in het theater.
Wat houdt dat in? Een stuk van twee kolom.
Het deducerend breiwerk van 'n heer uit Hillegom,
die een visioen ziet in zijn eigen water.

De Prawda had vandaag een wonderlijk bericht.
Het Rode Plein krijgt veertig nieuwe keien.
Wat houdt dat in? Een referaat in Lei'en.
Voor veertig piek ontsteekt hij 't wetenslicht.

- en de eerste regels van de laatste strofe plotseling heel fel:

Zo blijft de wereld lijden aan de koude pest.
De wonderdoeners staren in hun glazen bol.
Nu, hier en ginds, zit-ie met angsten vol.
Want maag're Hein ziet zwart, in oost en west.

IV

Zo is dan de wereld van Carmiggelt in de eerste plaats, evenals het dit voor de klassieke Franse moralisten was, een ‘schouwtoneel’. La Bruyère, die in zijn *Caractères* de psychografie van de Parijse ‘monde’ geeft, vergelijkt deze ‘monde’ zeer nadrukkelijk met een theater; over honderd jaar, zo zegt hij, zal de wereld er nog net zo uitzien als nu, alleen met andere spelers: ‘Il s'avance déjà sur le théâtre d'autres hommes qui vont jouer dans une même pièce les mêmes rôles’. De Parijse ‘monde’ is bij Carmiggelt tot ‘Mokum’ geworden (zijn personages doen denken aan het ‘gewone volk’ in de stukken van Shakespeare b.v., die de zinvolle handelingen der edelen op een kolderachtig-absurde manier herhalen), maar het is nog steeds hetzelfde stuk, dat wordt vertoond, nl. dat van de Europese beschaving - alleen weten Carmiggelts Mokummers niet meer, wàt zij spelen, waardoor hun gedragspatronen en stereotypieën iets incoherents, iets ‘liefs, ouds en onmogelijks’ krijgen. Niettemin kan men in Carmiggelts stukjes, dunkt mij, duidelijk een voortzetting zien van de grote Franse moralistische traditie; niet in alle, hij kent ook de meer oppervlakkig-keuvelende Engelse essayvorm, maar de spitse Franse esprit vormt toch een niet weg te denken facet van zijn schrijftrant: men leze psychologisch zo rake stukjes als *High Life* (in *Vergeet het maar*), *Spelen in Monte Carlo* (in *Allemaal onzin*); men denke ook aan het voortreffelijke psychologische en sociale profiel van de cafébezoeker, zoals hij dat in diverse stukjes opbouwt.

Maar terwijl de theaterrollen, die de figuren van La Bruyère in het leven te spelen kregen, vrij simpele maskers waren, waarachter het ‘ware karakter’ schuilging (alleen was men op zichzelf nog niet geïnteresseerd in dit ‘ware karakter’, de psychologie der Franse moralisten was vooral een sociale typologie; pas na Rousseau gaat men zich voor het ‘ware karakter’ interesseren), is bij Carmiggelt het ‘ware karakter’ een onbereikbaar Ding-an-sich geworden, de mensen zijn ‘pakken en jurken vol welgekneed protoplasma, waarin ongetwijfeld van alles zal omgaan’ (maar wat weten wij er van?). Het fenomenale karakter daarentegen is niets dan een complex van *meningen* van anderen: ‘Want wat weet je van Fie, van Piet, van Ans? Fie heeft iets van het melkmeisje. Ans lijkt op een gifmengster die haar repertoire nog niet gezongen heeft. En Piet is een blindganger in de conversatie - altijd uit-de-hoek-schieten met een uitvoerig verhaal, als je juist denkt dat hij weg wil. Maar dat is dan ook alles’ (uit *Kweeniehoor*, het stuk dat ik reeds eerder citeerde). ‘Meningen’ en stereotiepe gedragspatronen vormen de raderen van

het gemechaniseerde leven; een menselijke machinerie, die echter, doordat de directe relatie met het conditionerende cultuurpatroon verloren is gegaan - in de filosofie heet dit: 'Gott ist tot', of: de cultuurwaarden hebben hun metafysische verankering verloren; uit deze situatie komt dan ook de absurditeitsfilosofie voort -, op een incoherente, absurde manier in elkaar grijpt en de vreemdste situaties veroorzaakt. En nu moet men niet zeggen, dat het de 'humor' van Simon Carmiggelt is, die deze situatie 'creëert', zodat er toch eigenlijk wel een zeer gratuite absurditeit in het spel is; want hier gaat het juist om en hierin verschilt Carmiggelt van de andere beroepshumoristen, dat zijn wereld geen gratuite, maar een noodzakelijke, authentieke wereld is - noodzakelijk in zoverre zij, zoals wij gezien hebben, begrepen kan worden van een fundamenteel cultuurpatroon uit.

Afgezien van enkele kolderstukjes zijn de situaties van Carmiggelt volkomen natuurlijk en aanvaardbaar. 'Een stukjesschrijver,' zegt hij zelf in *Louter leugens* (uit de gelijknamige bundel), 'is een man die niets verzinnen kan... Maar waarom heet dit boek dan 'Louter leugens'? Omdat de werkelijkheid-sèc nooit genoeg is voor een stukje. Ik moet er altijd een scheutje bij doen of een pointe aan draaien, anders komt er geen leven in.' De situaties van Carmiggelt zijn situaties, die men dagelijks in de huiskamer, op straat, in de tram of in de kroeg kan waarnemen, alleen, wij zien ze niet. Wij zien ze niet, omdat wij *in* het schouwspel zitten en niet er buiten, als toeschouwer. We zijn alleen maar geïrriteerd, we voelen ons 'genomen', wanneer wij in een absurde situatie terechtkomen. Dit is dan ook het funeste van het gemechaniseerde leven: de mens raakt klem in de machinerie. De 'louter leugen' nu, waarmee Carmiggelt het knarsende raderwerk van de werkelijkheid-sèc oliet, is in feite een plotselinge verschuiving van gezichtspunt, een herkennen van de situatie, en wel een her-kennen van de situatie als de schijnsituatie van een toneelspel (steeds weer hetzelfde stuk met steeds wisselende acteurs). Hij confronteert de werkelijkheid met haar eigen 'leugen', haar schijn: dit is dan ook de humor van de herkennende lach. Zo heeft hij b.v. een verhaal over een gezin, dat op een regenachtige zondag naar de kinderboerderij van Artis gaat. Pa moet fotograferen, maar telkens als hij de camera net heeft ingesteld, begint het te regenen of ontstaan er moeilijkheden met de beesten, die ook op de foto moeten; het geheel speelt zich af in een sfeer van 'Knip dan àf, sufferd!', 'Hier - vasthouden!' beet zij het kind toe, 'Doe dat béést weg!', schreeuwde de vader, 'Toe dan', siste de moeder, enz. Wanneer dan de slechte stemming haar hoogtepunt heeft bereikt, maar de foto eindelijk afgeknipt is, zegt

de moeder teder: ‘'t Is altijd zo'n leuke herinnering.’ Laten wij zeggen, dat Carmiggelt waargenomen heeft: de fotosituatie met een paar kribbige opmerkingen, en verder het gezegde van de moeder. De idee van de foto als ‘leuke herinnering’ is voor ons allen zozeer een cliché, dat wij bij de incongruentie ervan in dit geval in het geheel niet stilstaan. Maar de her-kennende humor van Carmiggelt kleedt het stukje zó in, dat wij plotseling het schijnkarakter, de ‘leugen’ van de leuke herinnering zien, en de gehele handeling plotseling tegen de achtergrond van het fundamentele Europese cultuurpatroon komt te staan, waarin - met name in de poëzie - de dialectiek van herinnering en werkelijkheid altijd een voorname plaats heeft ingenomen (‘Mais où sont les neiges d'antan?’), in ieder geval centraler ligt dan bij andere culturen, wier cultuurpatroon niet zo sterk met de tijdsgedachte is verweven.

V

In één van zijn stukjes, *Hels* (uit *Ping Pong*), vertelt Carmiggelt, hoe hij op reis ging met een pasverworven reisnécessaire en bemerkte dat hij vergeten had, de diverse doosjes en hulsjes met de nodige toiletartikelen te vullen. Er was gelukkig een warenhuis naast het hotel, zodat hij het verzuim alsnog goed kon maken, evenwel: bij terugkeer op zijn hotelkamer bleek er niets te passen. Het stuk zeep b.v. was te groot; wat doen?

Aangezien ik geen mes of zaag had om het wat te bekorten, opende ik mijn mond en zette mijn tanden er in. Op dat ogenblik ging de deur open en keek een lange, zwarte kelner door de kier.

‘Wat doet u?’ vroeg hij.

‘Ik neem een hapje van de zeep,’ zei ik.

Hij sloot de deur weer.

Vervolgens blijkt de tandenborstel te lang te zijn; wat doen?

Eerst probeerde ik nu een stukje van de tandenborstel af te breken, maar mijn vingers bleken niet krachtig genoeg. Met de voet zou het misschien beter gaan, maar het mollige tapijt was geen bruikbare onderlegger. Daarom klom ik op de tafel, legde een stukje van de steel onder mijn schoen en wrikte. De deur ging open en de zwarte kelner stond weer op de drempel.

‘Wat doet u?’ vroeg hij.

‘Ik breek even een stukje van mijn tandenborstel af,’ zei ik.

Hij sloot de deur weer.

Achteraf verneemt hij dan, dat er in dit hotel helemaal geen kelners zijn, alleen meisjesbediening, zodat hij tot de conclusie komt, dat

het Satan in persoon geweest moet zijn, die telkens de deur opende. Men kan er ook in het algemeen het satanische karakter in zien van de gemechaniseerde samenleving, die de individuele vrijheid van de mens verstikt: binnen de individuele leefruimte, hier de vier wanden van de hotelkamer, zijn Carmiggelts handelingen volkomen begrijpelijk, zoals uit zijn zorgvuldige motivering blijkt; geconfronteerd met het mechanische 'wat doet u?' van de kelner (en niet toevallig is het juist een kelner, een van Carmiggelts typische 'beroeps'-mensen, die de rol van Satan speelt; het 'wat doet u?' krijgt daardoor ook nog een maatschappelijke strekking: Wat doet u? maakt u zich verdienstelijk? bent u bestuurslid? - Nee, ik neem hapjes zeep) - geconfronteerd dus met de gladde, sociaal-mechanische vraag van de kelner, worden zijn handelingen plotseling zinloos. En het is deze *ontwaarding van de individuele leefruimte*, die Carmiggelt tot de pessimist maakt, die hij au fond is (evenals trouwens alle werkelijk grote humoristen). 'Vast staat,' zegt hij in *Vergeet het maar* (uit de gelijknamige bundel), 'dat het ruimtetje voor ons gewone leven telkens smaller wordt.' En: 'Zeg nu zèlf - de geest van een eenvoudig voorbijganger heeft het moeilijk, in deze grote tijd. We zijn allemaal een beetje door de dokter opgegeven en de werkelijkheid smaakt, elke dag maar weer, als het muffe gerecht dat mensen, die met open mond slapen, in hun droom tot brakens toe moeten eten.' Of elders, over psychiaters: 'Klanten genoeg natuurlijk, maar als iemand je ligt uit te leggen, waaróm hij geen zin meer heeft in het leven, moet je als arts wel verschrikkelijk aan je bul denken om niet te zeggen: 'U hebt gelijk - schuif maar een eindje op.'' De mechanisering van alledag en het grote mechanisme van de wereldpolitiek grijpen hier in elkaar tot een typisch Europese tragiek; uitdrukkingen in de trant van: 'Met het bedremmelde mineur van een Europeaan, die pas zijn krantje gelezen heeft...' treft men bij Carmiggelt herhaaldelijk aan; en aan het eind van *Poespas* schrijft hij: 'Neen - ik zal verstandig zijn en er aan pogen te gewennen dat er in mijn huis alleen nog herfst en winter maar geen nieuwe lente meer te verwachten valt. Dat lijkt me trouwens een typisch Europese gedachte.'

Maar, zegt hij dan in *Vergeet het maar*: 'Hoezeer wij ons ook beijveren alles grondig te verpesten - er hoepelen altijd weer nieuwe kinderen rond die er iets in zien en er gebeuren altijd weer duizend dingen, waarom je tóch kunt lachen. Niet zo hard. Een beetje maar. Net genoeg, eigenlijk.' Kinderen, dronkaards, nutteloze oude mannetjes: zij staan voor het begrip leefruimte, in hun doen en laten herkent de humor van Carmiggelt de laatste sporen van wat eens de Europese vrijheidsidee was. Vrijheid b.v. als *omgekeerde*

motivatie, die het nuttigheidsmechanisme doorbreekt: het kind dat sigarettenpeukjes verzamelt, òmdat het een doosje heeft, waar ze zo mooi in kunnen; het vraagstuk dat de Parijzenaars op een terrasje bezighoudt: kan men een slang als een das knopen? Want iemand heeft toevallig een slang meegebracht: òmdat deze er nu eenmaal is, zijn kelners en omzittenden alleen maar vriendelijk geinteresseerd in de vraag, of het zal lukken een knoop in het dier te leggen. Hier wordt het satanisme van het gemechaniseerde bestaan *in de praktijk* een loer gedraaid, en dit is de sfeer, waarin Simon Carmiggelt zich thuisvoelt, dit is voor hem het ware 'Europa'.

VI

De herkennende humor van Carmiggelt is de humor van de *toeschouwer*: de toeschouwer, die de gedragingen der mensen in hun toneelmatig aspect doorziet; het 'mijn huis ligt aan de overkant' uit het motto, dat ik boven dit stuk plaatste, heeft dan ook de dubbele betekenis van: vlakbij, in het dagelijks leven, en: aan de andere zijde van het voetlicht. Technisch gesproken komt zijn humor dan ook bijna steeds neer op een ingenieus in elkaar doen overgaan van toneel-schijn en werkelijkheid, het ongemerkt wisselen van gezichtshoek. Als toeschouwer (slenteraar, voorbijganger noemt hij zichzelf) grijpt hij dan ook niet in het leven in: want daarmee zou hij zichzelf tot een onderdeel van het mechanisme maken. Wanneer hij van het raam van de tandarts uit een man op onrechtmatige gronden ziet bekeuren - hij heeft achter het gesloten raam van begin tot eind gevolgd hoe de vork in de steel zit -, grijpt hij niet in, hij blijft toeschouwer (nadrukkelijk wordt de voorgaande scène beschreven als een soort zwijgende opera): 'Maar ik heb het raam niet opgeschoven. Ben ik soms Zola?' (*In Amsterdam IV; Louter leugens*.)

Nu was de bekeurde man uit het verhaaltje misschien wel een model van burgerzin, maar op zichzelf ook weer geen bijzonder sympathieke figuur - waarom dus ingrijpen? En op de keper beschouwd: hoeveel casus zijn er om in te grijpen zonder zelf in het mechanisme van Satan terecht te komen? Zo zegt hij in *Louter leugens*: 'Ik zou ook eens opruiend voor de radio kunnen spreken. Ach neen.' Want wat zou het voor waarneembaar resultaat hebben, hij zou zelf ook in de gemechaniseerde wereld van de abstracties terechtkomen en dan de zaken alleen maar nog ingewikkelder maken. En inderdaad: bereikt hij eigenlijk niet veel meer met zijn 'stukjes' dan hij ergens anders mee had kunnen bereiken?

(1955)

10 Tussen chaos en systeem (*W.F. Hermans: Moedwil en Misverstand*)

Eigenlijk had de bundel *Moedwil en Misverstand* ook in zijn geheel de titel van één der samenstellende novellen kunnen dragen: Een Ontvoogding. Ik weet niet, in welke volgorde Hermans deze novellen geschreven heeft, en dat doet er ook weinig toe: de volgorde, die hij er aan *gegeven* heeft, is over het geheel zo zinvol, dat men, met haast evenveel recht, niet van een novellenbundel, maar van een roman zou kunnen spreken. Een soort 'joyceaanse' roman dan, waarvan elk hoofdstuk zich op een ander psychisch niveau afspeelt, maar waarvan de protagonisten toch steeds dezelfden blijven. Van een 'ontvoogding' is er daarbij niet alleen in esthetische zin sprake, in die zin dus, dat het eerste het onrijpste en cliché-achtigste, het laatste het rijpste verhaal is, maar ook in de zuiver dramatischpsychologische betekenis van het woord.

Het schijnt in onze oedipale Westeuropese cultuur nu eenmaal noodzakelijk te zijn, dat elke jonge schrijver met hetzelfde verhaal van de arme, miskende zoon en de brute vader debuteert, en ook Hermans maakt hierop geen uitzondering, al is de zoon deze keer tenminste geen dichter, en al weet de schrijver er met zijn droge, soms wat tirannieke humor en zijn surrealistisch-scherp waarnemingsvermogen toch altijd nog iets bijzonders van te maken. De vader van deze Ronald is P.T.T.-ambtenaar, waarbij we natuurlijk direct aan het bliksemsymbool van de telegraaf en aan de toornende, bliksemslingerende Zeus herinnerd worden: de wereld, waarin Ronald leeft, is inderdaad een elektrisch-*geladen* wereld, het is de wereld van de almachtige, toornende vader, een gevaarlijke, magische wereld. Magie is alleen met magie te bestrijden, en we zien Ronald dan ook Zauberlehrling worden en zich met radio en elektriciteit tegen de vaderlijke bliksems verweren; maar de magie van de vader blijkt sterker dan de techniek van de zoon (techniek, zou men in dit verband kunnen zeggen, staat tot magie als een metvork-en-mes-etende chimpansee tot een met-vork-en-mes-etende Europeaan: het is een aangeleerd trucje, waarvan de diepere zin verborgen blijft, daar de persoonlijkheid er nog niet rijp voor is). Zo gaat Ronald aan en door zijn techniek, zijn slechts uiterlijk beheerste magie, te gronde.

We kunnen ook zeggen: techniek is één-dimensionaal, magie meer-dimensionaal. Wanneer de één-dimensionale Ronald zich één-dimensionaal van het leven heeft beroofd, krijgen nu de andere

dimensies een kans; in het volgende hoofdstuk zien we dan ook, onder de naam Bahloul, de dieptedimensie van Ronald optreden. Dit hoofdstuk - *Een Ontvoogding* - speelt in een exotische sfeer, dat wil dus zeggen op een gerationaliseerd *mythologisch* plan, het plan van het 'collectieve onbewuste', om met Jung te spreken. In deze dimensie moet de ontvoogding natuurlijk slagen, hetgeen dan ook op de typische bloederige manier van de mythologie gebeurt. Maar voor het zover is en het bevrijdende 'lied voor Halimah' in Ronald-Bahloul weerklinkt, treedt er een motief op, dat niet alleen een retrospectief licht op Ronald's zelfmoord werpt, maar ook als een rode draad door het gehele verdere boek blijft lopen. Bahloul's vader heeft in zijn kelder een pottenbakkerij, waar 'slanke cylinders' gedraaid worden (de symboliek van dit alles is duidelijk); Bahloul, die het vak ook moet leren, brengt het echter niet ver, want zodra hij op het punt staat iets moois te maken, ontroert het hem zo dat zijn handen beginnen te beven en hij alles bederft. Wanneer hij *iets volmaakts* gemaakt zou hebben, zou hij gelijk geweest zijn aan zijn vader; dáárom beginnen zijn handen te beven, omdat hij deze rivaliteit ten slotte niet aandurft. Een psychoanalyticus zou hier van castratie-angst spreken; Mohammed, de 'positieve', compensatorische vader-figuur, zegt: 'Jij hebt niet anders gezocht dan je mislukking.' En dit verklaart dan ook het slot van de Ronald-episode.

Gesterkt door zijn overwinning in de diepte-dimensie, komt de bewustzijnsdimensie van Ronald weer tot leven in het derde hoofdstuk, *Dr. Klondyke*. Zijn positie is nog dezelfde: hij is een mislukt student (d.i. Zauberlehrling); maar de vaderfiguur (hier in de vermomming van een arts) heeft door zijn nederlaag, in het vorige hoofdstuk, sterk aan macht ingeboet, en hij is gedwongen, Ronald - die nu Floris heet - te bekennen dat zijn wetenschap allesbehalve effectief is. Floris vindt zijn vriendin uit hoofdstuk I terug, maar totaal verlamd. Deze vriendin immers, zo werd ons gesuggereerd, was inderdaad verliefd op hem geweest; door zelfmoord te plegen, verraadde hij dus ook deze liefde, 'legde' deze liefde om zo te zeggen 'lam'. 'Misschien ook heb ik haar wel vervloekt,' zegt hij hier. Hij verdringt de vader-arts, neemt de patiënte van hem over, en slaagt er aanvankelijk in, ofschoon hij niets doet, alleen door de menselijke band, die hen bindt, en haar geloof in hem, haar toestand te verbeteren. Door dit succes aangespoord, gaat hij nu werkelijk zijn best doen, leest medische boeken en tracht haar op. wetenschappelijk-verantwoorde wijze te genezen. Dat wil zeggen: niet op zijn *eigen* manier, maar volgens de *techniek* (de van-buiten-af geziene magie) van de *vader*; met het gevolg dat hem, wanneer

zij bijna beter is, wederom een zodanige angst bevangt dat hij ziek wordt en hij haar, wanneer hij weer beter is, stervende treft. ‘Dat u uw best heeft gedaan, daarom is zij nu dood,’ zegt een van de buren; immers, zijn best doen is de vader willen evenaren.

Hij blijkt dus nog niet in staat, een eigen werkelijkheid op te bouwen, maar moet nog steeds bij de vader te leen gaan. Maar wanneer hij zich boetvaardig bij de arts-vader vervoegen wil om een bewijs van zijn onmacht (een overlijdensakte voor Lily), blijkt deze afwezig, terwijl een andere arts rondweg weigert, hem zulk een bewijs te geven: het valt m.a.w. niet te *bewijzen* dat Lily dood is, misschien is nog niet alles verloren. En inderdaad, de trein, die precies om het kwartier onder de poort van Lily's huis doorrijdt (en die met de ijzeren consequentie, waarmee hij het leven in mootjes snijdt, in zekere zin weer de technische almacht van de vader symboliseert), is - wat anders nooit gebeurt - *kort voor* haar dood stil blijven staan onder de poort, en wanneer Ronald-Floris van zijn vergeefse zoeken naar een bewijs terugkeert, slaagt hij er, in de bijzonder suggestieve slotpassage van deze episode, met het wanhopige aanroepen van de ‘heren van de dienstregeling’, nog juist in, deze zelfde trein te halen.

In het aanroepen van de ‘heren van de dienstregeling’ vinden wij reeds een realisering, dat het angstwekkende mechanische aspect van de realiteit niet uitsluitend een functie van de vaderfiguur is, maar een logisch gevolg van de maatschappelijke samenleving (*heren*: meervoud!), maar hij staat nog te onzelfstandig in de realiteit, om zich ook zèlf tot de heren van de dienstregeling te kunnen of durven rekenen. Eerst zal hij zijn realiteitsbesef moeten herzien en om dit te doen, trekt hij zich wederom in de dieptedimensie terug, deze keer om zo te zeggen horizontaal in de diepte: in de diepte van de vroege jeugd, waarin zich voor het eerst de realiteitszin begon te vormen. Hier, in de *Lee-Loo*-episode, herbeleeft hij zijn realiteitsontdekking, maar deze keer zelfstandig, zonder hulp of dwang van de vader. De werkelijkheid, de ‘grote-mensenwereld’, doet zich oorspronkelijk als iets geheimzinnigs en gevaarlijks voor: jagers, die met ‘patronen’ werken, een soort figuren of schema's, waarin zij dieren en kinderen vangen. Maar ten slotte, na met behulp van zijn oudere ik Johnny zijn jongere ik Valentijn verdronken te hebben, ontdekt hij, dat de angstwekkende patronen niets dan onschuldige lege hulsjes met mooi blinkende koperen uiteinden zijn.

De wereld heeft nu zijn magisch karakter verloren en in het volgende hoofdstuk, *Het Lek in de Eeuwigheid* (de twee tussenliggende korte schetsen kan ik in dit verband verwaarlozen) is Ronald einde-

lijk ‘ontvoogd’ en zelf magiër geworden: in het eigenlijke verhaal komt hij niet meer voor, hij is de schrijver, Hermans, zelf, die buiten de magie van het verhaal staat (of hoogstens nog de rol speelt van de onbereikbare vader van Didine), omdat hij deze zelf geschapen heeft, omdat hij zelf een van de ‘heren van de dienstregeling’ is. Het licht, dat telkens na drie minuten uitgaat en het menselijk gebeuren onverbiddelijk in mootjes knipt, is een objectief deel van de wereld geworden, geheel gedissocieerd van het begrip ‘vader’; hij heeft leren onderscheiden tussen het mechanische en tirannieke, dat aan het mensenleven inherent is, en dat hij zelf, als deelhebber, als mede-magiër van de civilisatie, mede in stand helpt houden, en het mechanische en tirannieke, dat op de angst voor de vader, op de castratie-angst geschoven moet worden. Waar hij vroeger meende, met de overwinning op de vader tevens het zinloos-mechanische van de wereld te zullen overwinnen, weet hij nu, dat de zinloosheid niets anders dan het menselijk leven zelf is en de enige ware ‘ontvoogding’: het zinloze leven tot een even zinloos, maar blijvend, kunstwerk te maken. Dat kunstwerk is dan het ‘lied voor Halimah’, al klinkt het niet zoals het eigenlijk moest, al is het trager en somberder en zonder pauken; want Lily-Halimah is ten slotte niet teruggekeerd - al is het evenmin *bewezen* dat zij niet terug zal keren...

(1948)

(***W.F. Hermans, Paranoia***)

Een der verwijten die critici de auteur W.F. Hermans bij ieder boek dat er van hem verscheen gemaakt hebben, is dat van ‘eenzijdigheid’: al zijn boeken, zegt men, handelen over neurotici, psychopaten, krankzinnigen en seksueel gederailleerden, kortom, over ‘abnormalen’. Nu behoeft Hermans zich deze verwijten niet aan te trekken: hetzelfde heeft men van Dostojewski gezegd, en kan men per slot van rekening van alle groten uit de Europese litteratuur beweren. ‘Normaliteit’ is een fictie, die met de moderne democratie onstaan is. In feite is normaliteit een begrip uit de statistiek, de methode der gemiddelden, en de natuurwetenschappelijke psychologie; in het gangbare spraakgebruik heeft het echter een morele tint gekregen: de ‘normale mens’ neemt in de democratie de plaats in van de ‘goede onderdaan’ in de autocratie. Maar de ‘algemene’ gedragswetten, die de natuurwetenschappelijke psychologie heeft weten te ontdekken, komen niet veel verder dan het fysiologische

vlak, terwijl de statistiek haar gemiddelden slechts ontlenen kan aan kwalitatief en kwantitatief gedetermineerde groepen. Het ‘gemiddelde’ van 3 spoken, 2 kanaries en 5 schrijfmachines heeft nog geen statisticus kunnen berekenen; en terecht merkt Hermans ergens op dat eigenlijk niemand weet wat de mens precies is, was of zal zijn. ‘Het normale’ blijft daarom een fictie, een - politiek gezien - misschien noodzakelijke fictie; het speelt in de moderne democratie dezelfde rol als het ‘bij de gratie Gods’ in de autocratie: het is de ideologische rechtvaardiging van een maatschappelijk systeem.

Nu zou men kunnen zeggen dat degeen die binnen een bepaald maatschappelijk systeem tot aanzien weet te komen, met betrekking tot dat systeem als bij uitstek normaal (d.i. ‘aangepast’) kan gelden: maar hoeveel personen van aanzien en reputatie gaan zich binnenskamers niet aan de vreemdste ontsporingen te buiten? Rest: normaliteit als ‘kleurloosheid’; en inderdaad, de meeste romans die door bedoelde critici wèl als ‘normaal’ en ‘het leven in zijn volheid uitbeeldend’ gekenschetst worden munten dan ook uit door kleurloosheid en tweedimensionaliteit (de anekdote moet er de spanning in brengen). De waarheid is echter dat alle grote litteratuur zich steeds met *uitzonderlijke* individuen, of individuen in een uitzonderlijke positie, heeft beziggehouden, omdat het menszijn nu eenmaal in zijn grenssituaties het scherpst belicht wordt; vroeger waren dit vorsten, heiligen, helden - thans zijn het neurotici en schizofrenen. De klassieke vorst en de moderne schizofreen hebben dit gemeen dat zij representant in extremis - ‘voor het aangezicht van God’ als men wil - zijn van hun tijdgenoten, dat zij plaatsvervangend de ‘zonden’ van hun tijd op zich nemen, de vorsten in de geschiedenisboeken, de schizofrenen in de psychiatrische handboeken.

Hoe het intussen ook zij, Hermans heeft blijkbaar gemeend zich in zijn jongste novellenbundel *Paranoia* door middel van een ‘Preambule’ bij voorbaat tegen de aanvallen der normalisten te moeten verdedigen, en wel door zijn karakters tegen een signifisch-wijsgerig fond te plaatsen, dat hun gedragingen een a.h.w. ‘allegorische’ (dus: algemeen-geldige) betekenis geeft, waarbij hij de suggestie wekt of deze verhalen als demonstratiemateriaal bedoeld zijn voor zijn grondstelling: ‘De mensheid denkt in een orde die niet werkelijk bestaat en is blind voor de oorspronkelijke chaos.’ Dit is jammer, omdat het gemakkelijk het misverstand in de hand zou kunnen werken dat Hermans' verhalen zuiver verstandelijk-constructief geschreven zouden zijn, hetgeen in de regel zeker niet het geval is: het verstand moge bij hem een ruime plaats innemen, de ge-

drevenheid van de geboren schrijver is toch primair; zijn verhalen zijn dan ook geen allegorische constructies, maar zinvol levende organismen.

Met dit laatste bedoel ik in het bijzonder dat Hermans' werk vol plastische en stijl-eigenaardigheden zit, die onmogelijk het uitvloeisel van een theorie kunnen zijn, maar integendeel op een authentiek en persoonlijk wereldontwerp wijzen; zijn theorieën heeft hij achteraf uit zijn werk geput, niet omgekeerd, al kan men een zekere wisselwerking daarbij natuurlijk nooit ontkennen. De wereld van Hermans kenmerkt zich door de aspecten van het brokkelige, onaffe, onverwachte, toevallige en relatieve. De volgende willekeurig gekozen passage - men kan dozijnen soortgelijke voorbeelden kiezen - is typerend voor zijn wereldontwerp: 'Dit hoekhuis was eigenlijk niet compleet. Ergens ontbrak een gevel, misschien zelfs meer dan een.' Geregeld wordt in zijn verhalen ergens verbouwd, vertimmerd, is een huis verzakt, de straat opgebroken of zijn de tramrails verwrongen. 'Haast onmerkbaar' verwrongen, schrijft hij op p. 22, en dit 'haast onmerkbare', evenals het 'misschien zelfs' uit de bovenaangehaalde passage vormen de meest verraderlijke glijbanen van het 'systeem' van 'de werkelijkheid' naar de oorspronkelijke chaos die er onder schuilgaat; de woordjes misschien, wellicht, haast, 'of ook', behoren dan ook tot Hermans' vaste stijlmechanismen. Men lette ook eens op de woordjes die ik in het volgende citaat cursiveer, woordjes die elk voor zich een rationele werkelijkheidsbepaling vormen, maar in hun zigzaggende opeenvolging de tastbare werkelijkheid geleidelijkaan in een hypnotische onwezenlijkheid doen afglijden: '*Soms* onmiddellijk, *meestal* na enig fluisterend beraad, brachten zij hem in een kamer waar hij enige tijd alleen gelaten werd. *Altijd* kwam op een of ander ogenblik Lotti Fuehrscheim bij hem, *soms* alleen, *menigmaal* hem niet anders tonend dan haar rug, *altijd* zich onledig houdend met het een of ander...' enz. Zijn wereld is een wereld van flarden, die soms min of meer toevallig in elkaar passen; een bezoek aan een meisje speelt zich niet af in de 'systematische' volgorde: men wordt opengedaan - in de salon gelaten - het meisje komt binnen, maar, wanneer een van zijn figuren zijn vriendin opzoekt, ziet hij haar 'op willekeurige momenten, wanneer zij het vertrek bezocht waar men hem had toegelaten. Deze keer was dat de badkamer, die de vorm had van een langgerekte driehoek'.

Eigenlijk is de wereld van Hermans die van het kind, het kind met zijn onbedorven luciditeit, dat nog niet in 'het systeem' der routinemensen geïntegreerd is; voor hem als voor het kind is de wereld een jungle, vol onverwachte gevaren en magische samenhangen. Pri-

mitief-magisch is ook zijn verhouding tot de taal, of liever: die van zijn figuren tot de taal, want niet altijd ontkomt hij aan het gevaar dat elke intelligente schrijver bedreigt: zich - als auteur - *boven* zijn karakters te plaatsen. Met name in het verhaal *Lotti Fuehrscheim* wordt de figuur Bernard met zijn magisch taaldenken teveel als 'geval' en illustratie van een signifische theorie 'behandeld' (dit is dus een uitzondering op wat ik hierboven schreef); deze novelle heeft hierdoor dan ook niet de gaafheid van het titelverhaal of van *Het behouden huis*, waar de schrijver zich veel meer met zijn personages identificeert.

Prof. Langeveld heeft eens een artikel geschreven over 'de verborgen plek in het leven van het kind', waaronder hij verstaat: de plek die het kind reserveert voor zijn alleen-zijn, de plek waar het zich uit de jungle van de grote-mensenwereld terugtrekt op zichzelf, in zijn Eigenleben: het vaste plekje op het kozijn achter het gordijn, het speelplaatsje onder de tafel, het 'rovershol' enz. Bijna alle verhalen van Hermans spelen zich in zulke 'verborgen plekken' af: op zolderkamertjes, in afgelegen klinieken, in kloosters, in verlaten huizen. Hiermee knoopt hij overigens aan bij de litteraire traditie van de romantiek, bij Ann Radcliff, Monk Lewis en De Sade met hun eenzame gruwelburchten en geheimzinnige kloosters. Tegenover de zich naïef naar buiten projecterende polymorf-pervers-kinderlijke fantasie van genoemde auteurs staat bij Hermans echter de naar het kinderlijke *geregredeerde* fantasie van de schizofreen: daarom is de verborgen plek van Hermans' helden slechts door een wand van 'Glas' (aldus de titel van een der novellen) van de 'normale' wereld gescheiden; zij leven - achter glas - *binnen* de geaccepteerde wereld: de romantiek van Hermans is een in sterke mate geïnterioriseerde romantiek (in het verhaal *Glas*, dat het voortbestaan van de Führer tot onderwerp heeft, suggereert hij herhaaldelijk dat deze Führer eigenlijk de Führer *in ons* is).

Datgene nu wat Hermans tot een zo ongewoon fascinerend schrijver maakt, ligt meen ik in het meesterschap waarmee hij dit 'glas' tastbaar weet te maken. De stijlmechanismen waarvan ik enkele noemde (zoals het verraderlijk glissando van allerlei schijnbaar onschuldige woordjes) geven alle iets 'glazigs' aan zijn proza; zijn wereld is van een glazige - de *illusie* van doorzichtig glas gevende - ondoorzichtigheid: want achter alles staat het zwart van de 'oorspronkelijke chaos', zijn taal van een glasheldere dubbelzinnigheid. Het lijkt een wonderlijke contradictie: maar in de persoonlijke, creatieve verzoening van een aantal met het menszijn gegeven contradicties ligt nu eenmaal het geheim van ieder schrijverschap.

(1954)

III De zuigkracht van de chaos

Fabel

Wat betekent het Systeem? Hoe komt men in het Systeem terecht? Carmiggelt zei het: door zich te specialiseren, door een 'beroepsmens' te worden, een bode, een kelner. Is het dezelfde gedachtengang die Vestdijk ertoe brengt in de kelner ('De kellner en de levenden') een afgezant van de Dood te zien? De kelner die de mens de illusie *geeft dat hij eet. Maar hij eet niet, hij wordt gespijzigd; hij wordt ritueel vetgemest om op het altaar van Huitzilopochtli, de god van het Systeem, geofferd te worden. Geen vierde zien maar een bioscoop; geen bioscoop maar een thanatoscoop: schimmen in de grot van Plato-Lumière: Plato die de mensen op een dieet van Ideeën zet en de dichters, die grote eters, uit zijn staat verbant. - Kan men aan het specialisme dat leven heet en dood is ontkomen? Hier doet zich de bekoring van de moederlijke oergrond gelden: de oorspronkelijke Chaos, de vormloze Oceaan waar alle vormen, alle specialismen uit voortkomen. Zo men de 'ene vorm' niet terugwint, het vormloze Ene maakt in ieder geval een einde aan alle verkaveling; en zo het Ene geen vorm is, het is een formidabele Macht: bevat het niet in potentie* alle *vormen*, alle *specialismen? Ik ben Christus, zegt de ongespecialiseerde mens; maar hij is een Christus zonder gezicht, hij is een blinde explosie. Don Juan heeft evenmin een gezicht, hij is een trust, een naamloze vennootschap; ook hij kan met zijn geaccumuleerde erotische energie wonderen verrichten: en het zijn misschien hoogst poëtische wonderen, maar even gratuit als poëtisch: het zijn eigenlijk goocheltoeren. Soms verschuilt zich de bekoring van de moederlijke Oergrond achter een intellectueel masker: de dilettant, de eeuwigbeschikbare mens, de relativist die van alle kanten alle kanten ziet. Of ook de intellectualist pur sang, die leeft van 'ideeën', 'hersenvoedsel'. Maar eenzijdig hersenvoedsel geeft een slecht gebit; en wanneer men de werkelijkheid zelf niet meer kauwen kan, wòrdt men gegeten. Zo ziet zich de moderne mens* (*misschien met een griezel van wellust, de masochist*) *als een Münchhausen tussen twee Muilen geplaatst: de Muil van het Systeem en de Muil van de Oergrond*.

11 Het slechte gebit van Orestes (*S. Vestdijk: Ivoren Wachters*)

Sommige boeken van Vestdijk herinneren aan die kalme, argeloze zomerzondagen, die honderdduizenden naar buiten lokken om hen op het laatste ogenblik, om vier uur 's middags, wanneer zij juist aan naar-huis-gaan beginnen te denken, plotseling met een alle elementen in beroering brengend onweer te overvallen. Tot dit type behoren in sterke mate zijn twee laatste, althans laatst-verschenen romans: ‘De Koperen Tuin’ en ‘Ivoren Wachters’ (geschreven in 1944). Het eerste drie-kwart-deel van deze boeken bestaat uit een trage, speelse en schijnbaar consequentieloze expositie van zijn stukken (de vergelijking met een schaakspel dringt zich vanzelf op), het argeloos verschuiven van een pionnetje hier, een pionnetje daar - alles met een wat afwezige blik, alsof hij er met zijn gedachten eigenlijk niet helemaal bij is - om dan in het laatste kwart plotseling met enkele overrompelende, bliksemsnelle zetten schaakmat te geven.

De gevaren van deze romantechniek treden in ‘Ivoren Wachters’ veel duidelijker naar voren dan in ‘De Koperen Tuin’. Ofschoon ook dit laatste boek een zekere tweeslachtigheid vertoont in het meer descriptieve en beschouwelijke eerste en het emotioneel-geladen tweede deel, staat het geheel van begin tot eind op zulk een hoog niveau dat dit er op zichzelf al een zekere eenheid, de eenheid van het ‘hors pair’-zijn, aan geeft, terwijl overigens de breed-uitgesponnen sfeergeving hier toch ook wel een functionele zin heeft, want zònder deze sfeer zou de katastrofe psychologisch onvoldoende voorbereid zijn: in een niet-provinciaal milieu zou de zelfmoord van de vrouwelijke hoofdfiguur alleen maar hysterisch aandoen. ‘Ivoren Wachters’ echter, al zou men het van ieder ander dan Vestdijk een knap boek noemen, is veel slapper van constructie en doet veel minder ‘geïnspireerd’ aan. Het exposerende deel wordt op de duur soms ronduit langdradig, al blijft het dan toch op een onderhoudende manier langdradig - een paradox, die alleen bij Vestdijk mogelijk is. Men kan zich eigenlijk niet geheel aan de indruk onttrekken dat de schrijver maar eens een onderwerp ter hand genomen heeft, er een tijdlang min of meer verstrooid aan heeft zitten knutselen, er ten slotte geen aardigheid meer in had en er haastig een eind aan heeft gemaakt. Dit is natuurlijk een wat overdreven voorstelling van zaken, en ik hoop straks aan te tonen dat het boek in werkelijkheid zeer zinrijk in elkaar zit; maar wanneer men na

elkaar ‘De Koperen Tuin’ en ‘Ivoren Wachters’ leest, ontkomt men toch niet aan het gevoel dat het laatste met een zekere lusteloosheid, althans zonder werkelijk affectief engagement, geschreven is.

Vestdijk heeft in deze ‘tragedie van het slechte gebit’ blijkbaar een soort pendant willen geven van Rostand's ‘tragedie (tragicomedie) van de grote neus’; de passage op p. 68, waar Philip Corvage de nieuwe leraar, die zijn gebit een ‘afgebrand kerkhof’ heeft genoemd, voor onoorspronkelijk uitmaakt en zelf een aantal bétere beledigingen naar voren brengt: ‘Pas op, de pap valt er uit, of: Hector, tsa, waar is je muilkorf?’ enz., verwijst tenminste duidelijk naar de beroemde passage in Cyrano de Bergerac. Maar ofschoon de neus een niet onbelangrijke symbolische rol in droom en folklore speelt (men denke aan de bekende salernische spreuk over de lippen van de vrouw en de neus van de man), zijn de concrete psychologische differentiatie-mogelijkheden van een ‘neus-complex’ niet zo groot: vandaar dat Rostand er dan ook geen psychologisch, maar een heroïsch drama van maakt, evenals ook Gogolj zijn verhaal De Neus niet in een realistische, maar in een surrealistisch-metafysische vorm giet. Preoccupatie met het mondcomplex, als een der voornaamste erogene zones, geeft uiteraard veel gecompliceerder, de gehele persoonlijkheid en levensstijl rakende, repercussies. Vestdijk plaatst de geschiedenis van Philip Corvage, leerling van de hoogste klasse van het lyceum, die moedwillig zijn gebit vernielt, dan ook op een realistisch-psychologisch plan (al laat hij zich daarbij, zoals wij zien zullen, de kans op een mythologische parodie niet ontnemen). Evenwel, het psychologisch mechanisme, dat aan deze tragedie ten grondslag ligt, wordt niet op een opdringerigexpliciete manier, maar slechts met enkele zeer discrete aanduidingen gesuggereerd. Een procédé dat op zichzelf natuurlijk uitmuntend is, alleen zou de suggestie in zo'n geval toch zulk een densiteit moeten hebben dat de lezer, zelfs als dringen de psychologische beweegredenen niet in volle helderheid tot zijn bewustzijn door, door de ‘sfeer’ van het verhaal niettemin in de realiteit van de handelingen gelooft, d.w.z. ergens in zijn onderbewuste toch de ‘begrijpelijke samenhangen’ meebeleeft. Maar juist aan een overtuigende ‘sfeer’-geving, die dus het zieleleven niet rechtstreeks van binnen-uit belicht, maar vanuit de met dit zieleleven correlerende ‘Umwelt’, ontbreekt het nogal: er wordt veel te veel alleen-maargepraat in dit boek. En hoewel het praten nu eenmaal tot de psychische habitus van de oraal-gefixeerde Philip behoort, doet juist het feit dat verscheidene andere personages al even praatgraag zijn aan de functionele zin van dit praten afbreuk. Men zou kunnen zeggen: er wordt te veel ‘gepraat’ en te weinig ‘gesproken’, en wan-

neer dan in de laatste vijftig bladzijden de katastrofe zich als een lawine op de hoofdpersonen neerstort (resultaat: twee moorden, een verbroken verloving en een gebroken leven), heeft Vestdijk al zijn virtuositeit nodig om de lezer althans enigszins in deze bruuske ontknoping te doen geloven.

Maar zoals gezegd: al ziet men dan op het eerste gezicht niet meer dan een praatgrage, zeer begaafde jongen, die zich bij voorkeur van de Latijnse taal bedient, en die zijn toch al miserabele gebit met opzet verder vernielt door okkernoten stuk te bijten; een humeurige oom van deze Philip, bij wie hij (zijn ouders zijn overleden) in huis woont; een tandarts, die voor een plombering bij wijze van betaling een gedicht van Philip ontvangt; een nieuwe leraar, die een hatelijke opmerking over zijn gebit maakt en een verloofde van die leraar, met wie Philip toevallig in contact komt en die hem een zoen geeft - toch zijn er verscheidene aanwijzingen die het mogelijk maken, het dieper liggende conflict enigszins te reconstrueren. Het is natuurlijk duidelijk dat Philip Corvage, de beau parleur, voortdurend gepreoccupeerd met zijn gebit, in sterke mate oraal gefixeerd is gebleven; blijkbaar is hij in een zeer vroege fase van zijn ontwikkeling in de moeder teleurgesteld, hetgeen klopt met het feit dat, terwijl hij herhaaldelijk uitvoerig over zijn vader, zijn grootvader en zijn grootmoeder spreekt, de moeder slechts een enkele maal heel terloops en zonder verdere kwalificatie genoemd wordt (terwijl hij toch reeds zeven jaar was toen zij overleed). Het orale karakter van zijn denkwereld blijkt ook uit de term ‘hersenvoedsel’, die hij voor okkernoten gebruikt op grond van de gelijkenis van deze noten met hersenwindingen: een magische gedachtengang, die geheel in het oraal-kannibalistische ontwikkelingsstadium past. Teleurstelling in de moeder is de keerzijde van verlangen naar de moeder en deze ambivalentie geeft een merkwaardige dubbelzinnigheid aan de psychische habitus van de jonge Corvage. Op het sociale plan heeft de teleurstelling tot gevolg dat hij zijn contacten hoofdzakelijk in de ‘mannelijke’ wereld zoekt: niet alleen in die zin dat hij geen enkel reëel contact met meisjes heeft (behalve dan de nonchalante omgang met Elly, een dom meisje dat ‘nog Indianenboeken leest’ en dat hij als ‘slavinnetje’ gebruikt), maar ook in die zin dat hij zich ‘Romein’ of ‘Spartaan’ tracht te voelen, dat hij zich met voorliefde van het ‘mannelijk’ Latijn bedient, enz. Voor het onderbewuste betekent deze woordenrijkdom echter, zoals trouwens bij de meeste schrijvers en redenaars het geval schijnt te zijn, tevens een (agressieve) identificatie met de moeder: door zelf de plaats van de schenkende moeder (woorden = melk) in te nemen, maakt hij de moeder overbodig. We zien dus hoe de

autarchische fictie van een mannelijke, Romeinse wereld in feite roteert om een vrouwelijke (moederlijke) as, en het is opnieuw duidelijk waarom de moeder nergens als concrete persoonlijkheid genoemd wordt.

Een dergelijke ‘opheffing’ van de moeder door identificatie is natuurlijk nooit volledig en definitief, het verlangen naar de moeder blijft, op een ander psychisch niveau, bestaan en blijft zoeken naar representanten van de ‘moederlijkheid’ in de buitenwereld. Zulk een moederfiguur is b.v. de huishoudster Nel, tegenover wie hij een schuwe, half-ironische aanhankelijkheid aan de dag legt, een aanhankelijkheid die hij zichzelf echter nauwelijks bewust is en waarin hij niet meer dan een spel wil zien. De eigenlijke tegenspeler van Corvage echter, de figuur in wie al zijn conflicten als in een brandglas convergeren, is zijn oom en voogd, de oude Selhorst. In de eerste plaats treedt deze natuurlijk als vaderfiguur op; maar, zegt Philip ergens, ‘hij is meer dan 'n vader voor me geweest’, en dit méér moeten wij zeer letterlijk opvatten: hij representeert nl., als broer van Philips moeder, in het geslacht Selhorst, dat hij bij elke zich biedende gelegenheid tegenover de Corvages stelt, óók de moeder. De naampjes ‘lief kereltje’ of alleen maar ‘lief’, die hij vroeger aan de jonge Philip gaf, zijn meer van moederlijke dan vaderlijke aard, en wanneer Philip langs magische weg een scène tracht te voorkomen door in de gang zijn vingers met ‘een bezwerende liefkozing’ over Selhorst's jas en bouffante te laten glijden, dan is dit ‘aanroepen’ van de kwaliteiten van het zachte en wollige (het zorgzaam-*omhullende*) duidelijk een bede gericht tot het *moeder*beeld Selhorst.

Het ‘gebit-complex’ krijgt ook pas in deze belichting zijn ware betekenis. De ‘demonische macht’, die Philip er toe drijft, in voortdurende strijd met Selhorst, zijn gebit meer en meer te vernielen, is niet anders dan een poging om deze langs magische weg meer en meer in de rol van de moeder te dwingen: hoe minder tanden hij heeft, hoe dichter hij de toestand van de van moeder afhankelijke tandeloze zuigeling benadert (in de kiespijn, die de vernieling begeleidt, bestraft hij zichzelf voor deze regressieve tendens, zodat er weer een zeker moreel evenwicht ontstaat; anderzijds heeft het slechte gebit ook het voordeel, hem in zijn ‘mannelijke’ wereld te bevestigen, daar het hem tegen elk reëel - d.i. erotisch - contact met de vrouwelijke wereld beschermt: ‘En denk dan eens aan m'n gebit. Daar kan 'k geen vrouw op trakteren. 't Festijn der zinnen kan niet op dentistische puinhopen gevierd worden’, of elders: ‘Ik acht mij op dentistische gronden ongeschikt voor de kus’). Het effect van dit magisch psychisme, deze ‘demonische macht’, wordt

nog versterkt doordat Philip zich zeer bewust met zijn echte vader, Corvage, solidair voelt (hetgeen dus niet in strijd is met de *on*bewuste identificatie met de moeder, waarvan ik hierboven sprak), of juister: zich in zijn verhouding tot Selhorst, die door Corvage Sr. is opgelicht en daarvan een grote haat jegens hem heeft overgehouden, met Corvage solidair '*maakt*' - want van een werkelijke gevoelsband met de echte vader schijnt geen sprake te zijn. De onbewuste bedoeling van deze bewuste identificatie is immers, zo veel mogelijk 'vader-kwaliteiten' aan Selhorst te onttrekken (door ze zelf op zich te nemen), waardoor deze steeds minder 'vader' en steeds meer 'moeder' wordt.

Het is hierna niet meer moeilijk, de eigenlijke kern van het drama te zien. Wanneer Philip, na een nieuwe scène met zijn voogd, waarin deze zijn vader weer 'oplichter' noemt, de oude Selhorst tracht te wurgen, is het niet in de eerste plaats de tirannieke vaderfiguur Selhorst, die hij wurgt, dan wel de frustrerende *moeder*. Het is hier dat Vestdijk een van zijn weinige expliciete aanduidingen geeft door Philip, wanneer hij na de moord-poging door de straten dwaalt, aan Aischylos' *Orestes*-drama te doen denken, het drama van de man die zijn moeder doodt om zijn vader te wreken, en dat hij indertijd voor besloten kring in het Grieks had willen opvoeren, waarbij hijzelf de Orestes-rol op zich had willen nemen, een stuk dat '*hem vertrouwd* (*was*) *als betrof het gebeurtenissen uit zijn eigen leven*'. (Het wreken van het onrecht, de vader aangedaan, moet men in het geval van Philip, die zich min of meer kunstmatig met zijn vader identificeert, zien als het wreken van het onrecht, hemzelf door de moeder aangedaan; trouwens, dat zal ook wel de psychologische interpretatie zijn, die Vestdijk aan de Orestie wil geven). Al kan men niet zeggen dat Vestdijk tot in alle details een moderne psychologische Orestie-variant op de gebitstragedie heeft willen enten, het is duidelijk dat hij méér dan alleen maar gespeeld heeft met deze gedachte. Lida Feltkamp b.v., de verloofde van de nieuwe leraar, op wier 'advies' hij Selhorst naar de keel gevlogen is, en tegen wie hij zegt: 'we hebben 't samen gedaan, we horen bij elkaar, voorgoed. 't Noodlot heeft ons... eh samengesmeed', is een zeer herkenbare Electra-figuur (in de denkwereld van Philip althans, want Lida antwoordt hem terecht: 'je leeft nog in 't jaar achttienhonderd zoveel', d.w.z. in het verleden, in de irrealiteit van een onopgelost kinderlijk conflict). Heeft men deze samenhangen eenmaal gezien, dan valt ook onmiddellijk de sterk satirische wending op, die Vestdijk aan het Orestes-drama gegeven heeft. De achtergrond van het Griekse drama wordt nl. gevormd door de strijd tussen matriarchaat en patriarchaat, of althans tussen de

oude, aardse vruchtbaarheidsgodinnen en de op haar cultus gegrondveste maatschappijvorm, en de, voor het merendeel mannelijke, ‘hemel-goden’, die in de rechtzaak-Orestes ten slotte de doorslag geven en daarmee het mannelijk-geestelijke principe in de maatschappij doen triomferen. Vestdijk nu stelt tegenover de ‘aardse’ Selhorsts (Philips moeder ziet er op een foto ‘een tikje boers’ uit) de Corvages als de moderne partijgangers der ‘hemelgoden’: Philips grootvader is o.a. *luchtvaarder* geweest, zijn vader is ‘oplichter’ (een woord dat Philip heel letterlijk opvat: ‘Alsof je iemand langzaam optilt, oplicht...’) en hijzelf is ook hard bezig een oplichter te worden. Vestdijk kiest hier als steeds de partij van de ‘aarde’ tegenover de ‘hemel’ of de ‘geest’, die zich als niet veel meer dan charlatanerie (grootvader Corvage was ‘'n soort charlatan’), cabotinage, oplichterij, ‘Latijnerij’ en in het algemeen als words, words, words voordoet.

Na het wurgen van Selhorst vindt er een merkwaardige verandering in Philip plaats; hij wordt zich, wel niet helder, maar toch als een welhaast tastbaar weten, bewust dat hij in Selhorst het beeld van de moeder heeft willen doden - en, paradoxalerwijs, maar psychologisch volkomen begrijpelijk, komt de idee van het vrouwelijkmoederlijke, waarmee hij zich zozeer geïdentificeerd had dat hij het niet meer zag, juist daardoor plotseling tot zelfstandig leven. Zijn mannelijke wereld stort met één slag ineen en radeloos en in zichzelf verward zoekt hij bescherming in het ‘Reich der Mütter’: bij Nel, bij Lida Feltkamp (zijn ‘komedianterig’ optreden bij Lida wordt veroorzaakt door het feit dat hij haar enerzijds als Electra in de status quo van zijn innerlijke conflictsituatie wil betrekken, anderzijds echter reële moederlijke raad en hulp van haar verwacht). De verhouding tot Nel, die tot dusver onder het masker van een ironisch spel verborgen gebleven is, wordt zonder enige overgang plotseling expliciet: nauwelijks heeft zij haar huisdeur voor hem geopend of zij staan reeds ‘prompt’ in een ‘minutenlange omhelzing’, waarbij zij ‘zijn mond vooral’ zoekt. Hij beseft nu dat, achter de schermen van zijn mannelijke Romeinse wereld, het steeds de vrouw geweest is die aan de touwtjes van zijn ziel getrokken heeft - tot aan de onbelangrijke Elly toe: ‘Elly was machtig, Lida was machtig, Nel was machtig. De Moiren, de Griekse schikgodinnen...’ Maar hij beseft ook dat achter deze drie één vrouw staat, machtiger dan alle drie tezamen. ‘En die vrouw zou hij ontmoeten: daarvoor was men avonturier.’ Evenwel, het is reeds te laat. De Icarische val uit zijn ‘mannelijke’ schijnwereld in die van de vrouw heeft hem hulpeloos uitgeleverd aan een chaos, waarin hij geen weg weet; en geconfronteerd met de wèrkelijke mannelijke

wereld, vertegenwoordigd door de chauffeur, Nel's echtgenoot, de met ressentimenten geladen proletariër, laat hij zich met de argeloosheid van een kind vermoorden.

Het was niet mijn bedoeling, een volledige analyse van deze roman te geven, en hoewel ik lang niet alle dooreenlopende motieven tot hun recht heb laten komen, wil ik het bij deze paar aanduidingen laten. De geschiedenis van Schotel de Bie, eveneens een representant van de ‘geest’, wiens pedante zelfzucht met bijtende spot aan de kaak gesteld wordt, neemt veel plaats in, maar komt, zoals ik al zei, m.i. de eenheid van de roman niet ten goede. Het is jammer ook dat het verhaal ten slotte, ondanks het geforceerde tempo van de laatste 50 bladzijden (waarbij Vestdijk, om het tempo te verhogen, evenals in ‘De Koperen Tuin’, gebruik maakt van een bijzonder handig procédé: het kwistig omspringen met alcohol), toch als een nachtkaars uitgaat: de scherpzinnige deducties van Fernaud, die van mening is dat Philip niet, zoals iedereen aanneemt, zelfmoord heeft gepleegd, maar door de chauffeur vermoord is, zijn m.i. volmaakt overbodig. Integendeel, dit misverstand, deze ‘valse noot’, zou een veel poignanter einde gegeven hebben, en men heeft het gevoel dat Vestdijk hier een concessie aan het bredere lezerspubliek doet, dat misschien onbevredigd geweest zou zijn door een ontknoping, waarbij niet alles is ‘opgehelderd’.

(1951)

12 Een gepassioneerde Sancho Panza (*S. Vestdijk, Zuiverende kroniek*)

Wat ik met deze paradoxaal klinkende titel bedoel, is mij niet helemaal duidelijk. Dat wil zeggen, ik weet niet of een dergelijke combinatie realiter en in concreto mogelijk is, maar tijdens het lezen van Vestdijks *Zuiverende kroniek* schoot deze betiteling mij, toen ik zocht naar een term om de indruk die de auteur van deze essays en kronieken op mij maakte te omschrijven, plotseling en met het accent van een Aha-Erlebnis te binnen. Misschien laten zich daarom uit deze inval toch, wanneer wij de mogelijkheden ervan ontwikkelen en die toetsen aan de realiteit van de essayist en kroniekschrijver Vestdijk, bepaalde gevolgtrekkingen afleiden die verhelderend zouden kunnen werken - ook wanneer de karakterisering als zodanig onjuist zou blijken te zijn: een onjuist begrip hoeft daarom nog niet onbruikbaar te zijn (de begrippenwereld van het nazisme b.v. heeft veel gedaan om die van de democratie te helpen verhelderen).

In eerste instantie lijkt Sancho Panza een figuur, die al bitter weinig met een man als Vestdijk te maken heeft; wanneer we in de Nederlandse litteratuur al naar vergelijkbare grootheden (nou ja, zou Vestdijk zeggen) willen speuren, dan zouden we eerder aan een Kelk of Anton van Duinkerken denken: schrijvers die tot de typische antipathieën van Vestdijk behoren en die ook objectief gezien wel als zijn antipoden beschouwd kunnen worden. Maar misschien laat men zich hierbij teveel door het uiterlijk (en de plaatjes van Doré, die het type hebben *vastgelegd*) leiden; zeker, Sancho Panza betekent zoveel als Jantje Pens, en als zodanig heeft Cervantes de figuur van Sancho ook neergezet, maar: gechargeerd, als karikatuur - evenals Don Quichot een karikatuur is (wat men door de hoogdravende interpretaties wel eens vergeet). Men zou zich van hetzelfde type ook een veredelde variant kunnen voorstellen; wanneer met Sancho Panza en Don Quichot inderdaad twee tegengestelde, maar universeel-menselijke psychologische typen zijn aangeduid (òf door Cervantes zelf òf anders in ieder geval door de litterair-filosofische interpretatie), -twee typen die in veel opzichten overeenkomen met wat men tegenwoordig minder pittoresk als het pyknische en het leptosome type aanduidt -, dan is niet in te zien waarom dit type niet op zijn manier de hoogste toppen van menszijn zou kunnen bereiken. Het is waar dat de westerse cultuur geneigd is, in het type Don Quichot als zodanig reeds een grotere

affiniteit tot ‘het hogere’ te onderstellen, en vandaar dat de litteraire commentaar, met name de romantisch-geïnspireerde, van Don Quichot als type veel meer ‘gemaakt’ heeft dan van Sancho Panza (zelfs de wetenschappelijke Kretschmer is niet vrij te pleiten van de neiging, zijn leptosome type als het ‘cultuur’-type bij uitstek te presenteren). Maar de oosterse Boeddha bijvoorbeeld vertoont in zijn uiterlijk reeds een veel frappantere overeenkomst met Sancho Panza dan met Don Quichot, en het lijkt bij voorbaat al waarschijnlijk - volgens de theorie van Kretschmer evenzeer als volgens het populaire psychologische inzicht - dat ook zijn geesteshouding, zij het in ‘veredelde’ vorm, dichter bij die van Sancho Panza zal staan dan bij die van Don Quichot. Nu heeft Vestdijk in zijn *Toekomst der religie* (en hij komt er ook in deze *Zuiverende kroniek* terloops op terug) duidelijk zijn voorkeur voor het boeddhistische denken uitgesproken, zodat...

Maar halt: laten we ons niet te ver wagen op een terrein, waar we nog te weinig houvast hebben. Wie Vestdijk kent of wel eens een foto van hem gezien heeft, zal zich deze toch eerder leptosome schrijver trouwens moeilijk als een dikbuikige Boeddha kunnen voorstellen, en zelf zal Vestdijk misschien tegenwerpen dat hij juist met die vorm van boeddhisme, die de Boeddha in heel zijn pyknische omvang *projecteert*, niets van doen heeft. Goed, we laten de Boeddha dus voorlopig rusten en trachten de kwestie eerst eens van een andere kant te bezien.

Mijn formule had niet betrekking op zomaar een Sancho Panza, maar op een *gepassioneerde* Sancho Panza. Aangenomen dat Sancho op zichzelf ook een hoger cultuurtype zou kunnen vertegenwoordigen, blijft nog altijd de vraag bestaan, hoe dit cultuurtype ooit met gepassioneerdheid valt te rijmen; kan men zich zo'n type voorstellen, bestaat hier geen psychologische contradictie? Niet ten onrechte spreekt men immers van een ‘verterende passie’; de passie, het gepassioneerd-zijn, verteert het lichaam zoals de vlam het hout verteert. Maar zou het niet kunnen zijn dat men hier oorzaak en gevolg verwart? Dat eenzelfde gepassioneerdheid zich in een leptosoom nu eenmaal anders uit dan bij een pyknicus? Het is waar dat dit een gevaarlijke, want te abstracte, wijze van redeneren is: de gepassioneerdheid van verschillende personen *is* natuurlijk nooit ‘dezelfde’ gepassioneerdheid; maar de vergelijking van de passie met een vlam (waarvan de temperatuur dus verschillend kan zijn) doet althans de mogelijkheid aan de hand dat kwalitatief verschillende soorten van gepassioneerdheid kwantitatief vergelijkbaar zijn. Men zou dan, in theorie, kunnen zeggen dat een bepaalde mate van gepassioneerdheid zich hetzij meer geconcentreerd

hetzij meer diffuus uit, zich op een welomschreven object of op een ruimere groep van objecten richt, een deel van de persoonlijkheid isoleert om zich daarmee te identificeren of zich met de totale persoonlijkheid identificeert. Met andere woorden de gepassioneerdheid kan meer ‘smalle’, d.w.z. monomane vormen aannemen - en in dit geval zou men dan in het bijzonder van een ‘verterende passie’ kunnen spreken: het is de gepassioneerdheid van een Don Quichot - en zij kan een meer ‘brede’, minder ‘gespecialiseerde’ vorm aannemen.

In theorie; maar beantwoordt een dergelijke constructie ook aan de praktijk, de psychologische werkelijkheid? We zouden bijvoorbeeld de galerij van beroemde mannen (want, let wel, anders dan Kretschmer hebben we het hier over cultuurtypen, niet over psychologische typen in het algemeen) kunnen nagaan om te zien of we een type treffen, dat aan de hierboven geschetste mogelijkheid van een gepassioneerde Sancho Panza beantwoordt. En dan stuiten we al gauw op een figuur als Churchill, die qua uiterlijk toch zeker eerder aan Sancho Panza dan aan Don Quichot doet denken, wiens nuchterheid, praktische zin, realiteitsbesef en humor (de twee laatste begrippen hangen samen) evenzeer Sanchopanzeske eigenschappen zijn - en die niettemin, met name om zijn wijze van optreden tijdens de laatste wereldoorlog, door velen als een ‘gepassioneerd staatsman’ is gekenschetst: in tegenstelling tot Stalin enerzijds, die wel staatsman maar niet gepassioneerd was (eerder koudberekenend), tot Hitler anderzijds, die wel gepassioneerd maar geen staatsman was (d.w.z. *monomaan*-gepassioneerd). De koppige vasthoudendheid van een terrier, zo zou men Churchills vorm van gepassioneerdheid kunnen aanduiden; of ook: een gepassioneerdheid die niet in het offensief, maar in het defensief het best tot haar recht komt.

Wat heeft dit alles nu met Vestdijk te maken? Een vergelijking van Vestdijk met Churchill lijkt al even ver gezocht als een met de (lijfelijke) Boeddha. En toch zijn we intussen een aantal begrippen en betekenissferen tegengekomen, waarin we iets van Vestdijk en zijn denkmilieu herkennen. Ik heb de monomane vorm van gepassioneerdheid als meer *gespecialiseerd* aangeduid; nu was het ‘specialisme’ een van de voornaamste Forumiaanse zondebokken, bij Ter Braak vooral, maar ook bij Vestdijk: de religieuze projecties, op de gevaren waarvan hij in *De toekomst der religie* wijst- wat zijn deze projecties anders dan ‘specialiseringen’? En is het religieuze denken dat Vestdijks sympathie geniet, het ‘terugnemen der projecties’, niet een op het religieuze domein overgebrachte variant van het Forumiaanse ‘dilettantisme’ (de dilettant die niets

zo schuwt als ‘trop dans le jeu’ te raken, zich éénzijdig - monomaan - te differentiëren), van Ter Braaks ‘politicus zonder partij’? Partijen, opinies - iedere starre ‘keuze’ - zijn evenzeer projecties als goden en duivels het zijn; projecteren: dat is wat Don Quichot aan één stuk door doet, maar achter zijn projecties - reuzen of rovers - ontdekt Sancho Panza steeds weer de gewone windmolens, wijnzakken en schapen.

In zijn essay over de Engelse schrijver John Cowper Powys schrijft Vestdijk: ‘Powys heeft de ‘geest’ van tweeduizend jaar christendom met al zijn metafysische implicaties bezworen en op de materie losgelaten om deze laatste in haar oorspronkelijke staat van onschuld des te onbetwistbaarder te kunnen herstellen, - en tegelijk daarmee liet hij de materie op de geest los om de geest van zijn breuk en verstarring te genezen, van zijn ontzieling, zijn intellectualistische splitsvaardigheid, zijn metafysische hoogmoed, zijn moralistisch ‘Entweder-Oder’ (...) Alleen door een onderdompeling in de materie, die schept en bezielt en verlost in al haar natuurlijke onschuld, is de geest af te brengen van die voor het leven zo schadelijke onderscheidingen, die de mens alleen nog maar toestaan het kwaad te verdoemen, in plaats van er partij van te trekken, in dienst van het goede.’ Verstarring, splitsvaardigheid, metafysische hoogmoed, moralistisch Entweder-Oder, schadelijke onderscheidingen: voortdurend zien wij Vestdijk in zijn *Zuiverende kroniek* bezig, allerlei projecties, verabsoluteringen, differentiaties, keuzen, kortom allerlei eenzijdige abstracties van de totale werkelijkheid te ontmaskeren, deze totale werkelijkheid uit te spelen tegenover de ‘hoogmoed’ van de eenzijdige, ‘partijdige’ abstractie of projectie, het eenzijdige specialisme: Sancho Panza die Don Quichots au fond hoogmoedige waanideeën ‘zuivert’.

We herkennen dus in *Zuiverende kroniek* eenzelfde impuls als in *De toekomst der religie*, en misschien wordt het nu iets duidelijker waarom ik ter karakterisering van Vestdijks essayistisch en kritisch werk de figuur van Sancho Panza introduceerde. En passant merk ik nog op dat in de combinatie Don Quichot-Sancho Panza de eerste als vertegenwoordiger van het idealisme, de tweede van het materialisme geldt (waarbij, zoals ik al opmerkte, de sympathie van de westerling aan de kant van de idealist is); in Cowper Powys' ‘religieuze materialisme’ nu, waardoor Vestdijk in hoge mate gefascineerd blijkt te zijn, ligt een mogelijkheid, het materialisme een ‘geestelijk’ aspect te geven en aldus cultureel acceptabel te maken: hier ligt de lijn die van Sancho naar Boeddha loopt; neemt men de projectie van de dikbuikige Boeddha terug, d.w.z. vertaalt men deze Boeddha in het psychologische, dan blijft de

aardgebondenheid, de erkenning van de materie als de scheppende, bezielende en verlossende grondslag van het ‘hogere’ over (zonder welke dit ‘hogere’, deze ‘geest’ een abstractie, een ‘partij’, een onvruchtbaar specialisme is).

Het begrip ‘psychologisch’ zou verwarring kunnen wekken: men denkt daarbij aan analyse, ontleding (het beroemde ‘ontleedmes’!), splitsing - methoden van werkelijkheidsbenadering die maar al te zeer in de sfeer liggen van specialisering, verbijzondering etc., methoden dus waarom het Vestdijk juist *niet* te doen is. Men lette eens op hoe vaak Vestdijk de evidentie van een *portret* als doorslaggevend psychologisch argument aanvoert (b.v. in de stukken over Baudelaire en Shakespeare; in het laatste geval acht hij het portret van De Vere zelfs het meest overtuigende argument voor de theorie dat deze, en niet Shakespeare, de drama's van Shakespeare heeft geschreven): het portret, de levende totaliteit van het gezicht, de totaalindruk die aan elke analyse voorafgaat. De methode, die hij in zijn beschouwingen bezigt, is dan ook niet die van de ontleding, het uiteenrafelen der verschijnselen, maar die van de wisselende belichting, het wisselende gezichtspunt (of de benadering ‘per analogie’), waarbij het te observeren fenomeen als levende werkelijkheid intact gelaten wordt. Een mooie omschrijving van deze methode geeft hij zelf op pag. 38; het gaat hier om de wijze van benadering van het verschijnsel ‘geloof’, maar geeft een uitstekend beeld van de wijze waarop Vestdijk in het algemeen verschijnselen en problemen te lijf gaat:

‘Hij (d.w.z. de psycholoog in Vestdijks conceptie) heeft een open oog voor de bijverschijnselen van het geloof, meer misschien nog dan voor het geloof zelf, dat hij als het ware door deze bijverschijnselen tracht in te sluiten, om zodoende tot een althans ‘negatieve’ bepaling te komen. Uit hoofde van zijn koppige bescheidenheid meet hij zich niet dadelijk met geloofshelden, maar zoekt de zwakkere broeders, het geloof in kleine dosering. Hij leest boeken, romans, waarin *iets*, maar ook niet meer dan dat, van het geloof is gesuggereerd, hoewel de gelovige zelf ten voeten uit is afgeschilderd, zodat hij zich beurtelings ergeren en stichten kan aan de ongrijpbaarheid van het mysterie, ten opzichte waarvan zijn psychologie van halftinten en vermoedens, hypothesen en teruggenomen hypothesen, zelf in een soort... geloof schijnt te vervluchtigen.

Het geloof is een te heldere vlam voor het koppig en bescheiden oog van de zielsverkenner. Het absolute geloof - voor zover dit geen fictie is van schrijftafeltheologen, wier abstract begripsapparaat even ver van het werkelijke geloof afvoert als de laboratoriumen enquëtepsychologie dit doen - verblindt hem. Om in dit felle

licht lijn en structuur te herkennen moet men het dempen; men vangt het in een prisma, om de kleuren te bewonderen; men wijzigt de lichtsterkte, men doet het geloof aangloren en weer doven (...)' etc. Ik heb deze passages met opzet wat uitvoerig aangehaald, omdat zij mij bijzonder karakteristiek lijken voor Vestdijks denktrant en methodiek. Op het begripspaar 'koppig en bescheiden' komt hij met bescheiden koppigheid herhaaldelijk terug: het moet wel een bijzondere betekenis voor hem hebben. Koppig: we worden weer herinnerd aan Churchill en zijn 'koppige vasthoudendheid van een terrier'; en bescheiden? Als staatsman is Churchill het ongetwijfeld: hij is beroemd om zijn 'understatement', een techniek waarin ook Vestdijk excelleert. Ik heb Churchill hiervoor binnengehaald om aan een concreet voorbeeld te laten zien dat de mentaliteit van een Sancho Panza zeer wel met gepassioneerdheid kan samengaan; alleen is het dan een gepassioneerdheid van meer reactieve, meer defensieve aard: een verborgen gloed die zich niet zozeer in bepaalde opinies, een systematische handelwijze, een star partijkiezen uit, dan wel in de totale habitus, de totale instelling van de persoon in kwestie: in de totaliteit die vóór iedere specialisering ligt en die zich in een defensieve positie het duidelijkst manifesteert. Vestdijks levensstijl is die van de begrijpende verdraagzaamheid; dat is mutatis mutandis ook de levensstijl van Sancho Panza. Maar het is bij Vestdijk geen sullige, amorfe verdraagzaamheid (of: onpartijdigheid), maar om zo te zeggen een actieve, 'gewapende' verdraagzaamheid, een verdraagzaamheid die, in het defensief gedrongen, bijzonder onverdraagzaam tegen de onverdraagzaamheid kan zijn (zo ongeveer drukt Vestdijk het zelf uit in *De toekomst der religie*); een van de felste uitvallen in *Zuiverende kroniek* is gericht tegen diegenen die Aldous Huxley niet de vrijheid gunnen te zijn wie hij is. 'Hartstochtelijk en onpartijdig' noemt Vestdijk de schrijver John Cowper Powys, die hij zeer bewondert; het is eigenlijk dezelfde combinatie als 'koppig en bescheiden', alleen is de 'belichting' hier wat sterker: maar deze hartstochtelijke onpartijdigheid, deze vechtlustig-koppige bescheidenheid - is daarmee niet inderdaad datgene aangeduid, wat ik met de figuur van een 'gepassioneerde Sancho Panza' heb willen uitdrukken?

Intussen kunnen we ons de vraag stellen: waar ligt de grens tussen 'hartstochtelijk en onpartijdig' en 'de hartstocht van de onpartijdigheid'? Het laatste is al bijna weer een nieuw 'specialisme' - dat wil zeggen een nieuwe donquichotterie, en de grens is inderdaad niet altijd nauwkeurig te trekken. Wanneer Vestdijk tegenover de Don Quichots Denis de Rougemont (die in de realiteit van de duivel gelooft), Sartre (die aan een 'vrije keuze' gelooft), Koestler-

Gomperts (die eenzijdig partij kiezen), Van Heerikhuizen (die ‘denkt dat hij gelijk heeft’), Rodenko (die het einde van de psychologische roman verkondigt) als Sancho Panza optreedt, en zelfs als een gepassioneerde Sancho Panza, die met bescheiden maar volhardende koppigheid steeds weer de oneindige genuanceerdheid van de werkelijkheid tegen de eenzijdigheid van filosofische of moralistische constructies en opinies in het spel brengt, dan is dat allemaal goed en wel, maar zo nu en dan vraagt men zich daarbij toch af, of men nu met een bijzonder intelligente en beweeglijke variëteit van Sancho Panza te maken heeft of met een als Sancho Panza vermomde Don Quichot. In ieder geval zou dit dan verklaren, waarom Vestdijk uiterlijk zo weinig aan Sancho Panza doet denken (en met ‘uiterlijk’ bedoel ik niet alleen zijn fysiek uiterlijk, maar ook zijn ‘schrijversuiterlijk’: hoe men zich de auteur alleen op grond van zijn werken zou voorstellen): hij is eigenlijk Sancho Panza en Don Quichot inéén.

Maar goed, laten we van de vergelijking afstappen voor zij, tè ver doorgevoerd, absurd wordt. Wat ik bedoel is alleen dit: ergens laten deze essays en kronieken een onbevredigd gevoel na. Duidelijk is dit bijvoorbeeld te constateren in het stuk over Denis de Rougemont; eerst zet Vestdijk hier helder en suggestief de opvattingen van Denis de Rougemont uiteen, zo suggestief inderdaad dat we ons gespannen afvragen: wat zal Vestdijk hier nu tegenover stellen? Hoe zal hij het probleem van het al dan niet bestaan van het absoluut-kwade te lijf gaan? En dan blijkt hij er plotseling niets tegenover te stellen, dan blijkt hij niets te lijf te gaan en op het kritieke ogenblik door een achterdeurtje te verdwijnen met de haastige opmerking dat het probleem hem verder niet interesseert, omdat hij niet gelooft in de duivel. In dit geval zijn waarschijnlijk de condities van het krantenartikel, dat een bepaalde omvang niet te buiten mag gaan, oorzaak van deze onbevredigende afloop, maar bij nader onderzoek blijkt het genoemde artikel ongewild symptomatisch te zijn: het onbevredigde gevoel komt voort uit het feit dat teveel intelligentie en ‘gepassioneerdheid’ worden besteed aan het demonstreren dat een ding meer dan één kant heeft, dat men niet eenzijdig mag zijn etc. - maar op de vraag ‘waarom niet?’ wordt nergens ingegaan. ‘De werkelijkheid’ is in feite de beslissende instantie, waaraan elke handeling, elke uitspraak, elke opinie gemeten wordt; maar zou een handeling, een opinie die in strijd met de werkelijkheid, in strijd met de natuurlijkheid is, niet desondanks een eigen intrinsieke waarde kunnen hebben? Het is een probleem waarop nergens wordt ingegaan. Vestdijks kronieken willen ‘zuiveren’; maar waarvoor, waartoe zuiveren zij? In zijn voorwoord

zegt hij dat de polemist (d.i. hijzelf, de auteur) evenals de moralist gewoonlijk niet zegt wat de mensen moeten doen, maar wat de mensen moeten laten: hij zuivert. Jawel, maar waaròm moeten zij dit of dat laten? Dat is een vraag waarop de moralist Sancho Panza geen antwoord geeft, en de gepassioneerde Sancho Panza nauwelijks of in ieder geval niet erg duidelijk, waardoor men steeds het gevoel krijgt dat er in deze beschouwingen ergens een dimensie ontbreekt.

(1957)

13 Grootheid en val van de ongespecialiseerde mens *Max Croiset: Het Petitionnement; Oidipoes en zijn Moeder*.

Het vermoeden, indertijd door de Parool-criticus H.A. Gomperts uitgesproken, dat de novelle *Het Petitionnement* en het toneelstuk *Oidipoes en zijn Moeder* niet door Max Croiset, maar door Vestdijk zouden zijn geschreven, heeft zulk een deining in de kritiek veroorzaakt, dat het werk zelf daardoor helaas enigszins op de achtergrond is geraakt. Gomperts blijkt zich vergist te hebben, en het curieuze van deze vergissing ligt wel hierin, dat men maar een klein beetje oplettend hoeft te lezen om onmiddellijk te zien dat de stijl van Croiset en die van Vestdijk, met name wat de novelle *Het Petitionnement* betreft, hemelsbreed van elkaar verschillen. Max Croiset is acteur en voordrachtskunstenaar en dat blijkt uit iedere regel die hij schrijft: men wordt bij het lezen a.h.w. gedwongen, innerlijk mee te spreken, terwijl men Vestdijk volkomen ‘stil’ leest. Het ingesteld-zijn op voordracht voelt men ook in de slordigheden, waarvan Croiset's stijl niet geheel ontbloot is (en die de keerzijde vormen van een grote drift en geladenheid), en in het feit dat er onder de vele barok-ingeklede waarheden die hij lanceert, verscheidene zijn die het ‘geacteerd’, in een volle zaal, zullen doen, maar die zich bij nader inzien toch als banaliteiten ontpoppen.

Dat een criticus ondanks deze evidente stijlverschillen niettemin met zoveel zekerheid Vestdijk als de auteur meende te kunnen aanwijzen, duidt er wel op, dat er met de boeken van Croiset toch iets ‘aan de hand’ is. Wàt er mee aan de hand is en wat iemand als Gomperts zo uit zijn kritisch evenwicht geslagen heeft, is het feit dat hier, in een tijd waarin de meeste auteurs zich met min of meer burgerlijk-realistische thema's tevreden stellen, plotseling een schrijver optreedt die weer een ‘groot’ onderwerp aandurft. In deze tijd van de vlucht in het grauwe en alledaagse, waarin elke hartstocht met een grijns of een verwijzing naar de psychiater wordt afgedaan en ‘de kleine man’ tot nationale held gebombardeerd, heeft het werk van Croiset inderdaad iets verrassends (en verfrissends) - en wanneer er iets verrassends in de litteratuur aan de hand is, gaan de gedachten van de criticus nu eenmaal ‘automatisch’ naar Vestdijk...

De vorm van de novelle *Het Petitionnement* is die van een ‘biecht’ of bekentenis, een vorm die vooral veel gebruikt is door Russische schrijvers (Gogolj, Dostojewski, Ljeskow, Andrejew e.a.), met welke Croiset sterke affiniteiten heeft. Het thema is dat van de Gide-

aanse ‘sincérité’, toegepast op het probleem van Goed en Kwaad. Het is weer typerend voor de acteur Croiset dat hij dit probleem benadert, niet van abstracte, filosofische begrippen uit, maar vanuit wat Merleau-Ponty noemt de ‘espace linguistique’, die tweede ruimte van het gesproken woord en de *benoemde* dingen en feiten, die onze wezenlijke leefruimte is. ‘In den beginne was het woord en toen werden er de mensen mee alleen gelaten,’ zegt de oude gravin, aan wie de verteller op haar slot zijn petitionnement ter ondertekening komt aanbieden. Want de woorden die wij gebruiken, de namen die wij aan de dingen en aan onze gevoelens geven, zijn geen abstracte ‘tekens’, die naar een natuurlijke realiteit verwijzen zoals een A.N.W.B.-bord naar die-en-die plaats verwijst; patiënten met bepaalde hersenlesies kunnen een tekst met de juiste intonaties voordragen zonder dat een woord ervan tot hun begripsvermogen doordringt: de taal draagt haar zin reeds in zichzelf, zij is haar eigen ‘wereld’, en het bekende grapje, dat op de vraag van het kind, waarom God de olifant nu juist olifant genoemd heeft, antwoordt: ‘omdat hij daar nog het meest op leek’, is zeker niet zo dwaas als de intellectualist meent. De wereld waarin wij leven bestaat uit een sediment van woorden - en onder deze ‘wereld’ moet men niet alleen verstaan de wereld van feiten en dingen, maar ook dat wat wij ons ‘innerlijk leven’, onze sentimenten en emoties, noemen. ‘In den beginne was het woord...’ en het woord was schepping, vormgeving; het woord transformeerde de natuurlijke, gegeven ruimte in een menselijke ruimte. Het woord ‘liefde’ maakte de seksualiteit transparant naar een geheel nieuwe existentiële mogelijkheid. Maar ‘toen werden er de mensen mee alleen gelaten’: het woord sedimenteerde en wie tegenwoordig het woord ‘liefde’ uitspreekt, heeft een bepaalde stilte, een stilte die hem met de gehele wereld verbindt, overgeleverd aan de linguïstische ruimte, een gesloten ruimte, waarin ieder woord in structureel verband met een aantal andere woorden staat, een ruimte die haar transparantie verloren heeft en waarin de mens de marionet wordt van zijn eigen - en andermans - woorden.

De wereld, waarin de gravin en haar jonge minnaar, Eugène, leven, is een wereld van woorden. ‘Goed zijn... goed voor Eugène,’ zegt de gravin: ‘Maar in het eind blijft slechts het woord.’ Ergens moet het zwijgen van de liefde zijn, maar zij zijn gevangenen van de linguïstische ruimte en geen méér-praten, geen alcohol, geen slaan en geen trappen is in staat deze cirkel te doorbreken. Het woord is in zekere zin de erfzonde van de mens en slechts een dichter of een profeet kan hem tijdelijk van die erfzonde bevrijden: in de dichter of de profeet kan het woord weer zijn oorspronkelijke scheppings-

kracht herkrijgen, alleen zij zijn in staat, onze gesloten woordwereld weer transparant te maken. Zulk een ‘parole originaire’ spreekt de verteller van het verhaal, wanneer hij op zeker ogenblik zegt: ‘Ik ben Christus.’

Deze verteller (of ‘biechter’, al gaat het niet om een biecht in de strenge zin van het woord, maar veeleer om een poging, het gebeurde tegenover een welwillende toehoorder, de dorpspastoor, te formuleren) zegt van zichzelf: ‘Maar, vader, ik studeer niet, ik werk niet, ik droom maar, wandel, eet en slaap,’ en elders: ‘Ik heb er steeds angstvallig voor gewaakt ‘iets’ te zijn, vader.’ Hij woont reeds vijfentwintig jaar lang alleen met zijn moeder samen en hij gaat ‘alleen met (zijn) moeder om’, een zwijgzame vrouw die kleedjes haakt en er verder eigenlijk alleen maar ‘is’; al vrij in het begin van zijn relaas zegt hij dat hij nog nooit zo lang achter elkaar gepraat heeft. Elders weer: ‘Niemand heeft me ooit iets verweten, iets van me geëist of me ook maar gevraagd. Het is of ik nog moet beginnen te leven.’ Ik geloof dat we in deze gegevens de eigenlijke kern van Croiset's filosofische stelling moeten zien, een stelling die evenzeer ten grondslag ligt aan *Het Petitionnement* als aan *Oidipoes en zijn Moeder*: de mens moet zich in de wereld specialiseren. Oidipoes en de verteller van Het Petitionnement verrichten beiden, juist door zich *niet* te specialiseren, grootse, ja bovenmenselijke daden, de een door zijn vaderstad Thebe van de Sfinx te bevrijden, de ander door als ‘Christus’ wonderen te verrichten: maar uiteindelijk blijken beider daden niets dan onheil gesticht te hebben.

Zich in de wereld specialiseren betekent ‘iets doen’, ‘iets zijn’, eisen stellen en eisen van anderen beantwoorden, het woord ‘liefde’ uitspreken tegenover een vrouw die niet de eigen moeder is - want ‘iets zijn’ betekent iets anders *niet* zijn, eisen stellen betekent andere eisen *niet* stellen, één vrouw beminnen betekent zich losmaken van het alle vrouwen omsluitende moederbeeld. Specialisme betekent vooral: woorden hanteren, dromen in concrete formules omzetten, zich uitleveren aan de vicieuze cirkel van de taal. Van de primaire stilte uit gezien is ieder woord een verraad, een ‘zonde’. Daarom kan de verteller van Het Petitionnement zichzelf ‘goed’ achten. Hij weet dat het gevoel, waarmee hij op zijn wandeling de melkende meisjes bekijkt, wanneer hij het uit zou spreken, ‘wellust’ zou heten; hij weet dat de liederlijke Eugène ook in hemzelf leeft. Maar hij doet niet, hij spreekt niet, hij droomt slechts, en de zonde is alleen zonde wanneer men haar *noemt*; het ongenoemde ligt jenseits von Gut und Böse. ‘Als ik aan Christus denk dan denk ik aan alle zonden en zeg dan: die heeft Hij niet. Ik trek mijzelf van de zonden af en ik houd Christus over. Zo wandel ik door mijn

leven als een kind temidden van de wilde beesten.' Daarom heeft het begrip 'goed' voor hem geen activistisch karakter, er is geen eis aan verbonden: '...dat alles weldadig wordt zonder zijn eigen aard te verliezen. Begrijpt U (...) alles laten zoals het is en dàt het goede laten zijn.' Het is een bestendiging van het zuigelingstadium: bij moeder blijven en zondeloos zijn in een nog zondeloze wereld. Maar aan deze kinderlijke 'onschuld' ontleent hij ook zijn kracht, ontlenen trouwens alle grote dichters, bij wie de psychoanalyse niet zonder reden steeds weer een sterke moederbinding aantreft, hun kracht: de mogelijkheid van het ongeschonden, creatieve woord - een gave die talrijke dichters met de waanzin hebben moeten betalen, evenals de profeten haar betalen met hun eigen marteldood en die van hun volgelingen.

Het is zijn vrijheid tegenover de gesloten linguïstische ruimte, die hem in staat stelt op een beslissend ogenblik, wanneer de woordenwereld de dochter van de gravin onverbiddelijk in de dood dreigt te drijven, door het uitspreken van de simpele zin 'Ik ben Christus', een nieuwe transparantie aan deze wereld te geven en daarmee het meisje van de zelfmoord terug te houden. Maar waar deze woorden voor het meisje *zijn* wereld, die 'van het 'zijn' in alle simpelheid, in alle verwardheid' doen opengaan, betekenen zij voor hemzelf, eenmaal uitgesproken, een fixatie in de ruimte van het gespecialiseerde woord. Wanneer hij haar naar buiten volgt om de armen van het dorp te gaan bezoeken, formuleert hij dit later als: 'Ik liep mijn begrip achterna'; haar geloof in zijn Christus-zijn is zijn 'begrip' geworden, een eis waaraan hij beantwoorden moet. En met dit ene begrip zijn tegelijk ook de andere 'begrippen' van hemzelf gegeven: mèt Christus is hij tevens de wellusteling geworden, en van dat ogenblik af is hij niet meer dan de 'komediant', de verstrikte in woorden die wij allen zijn. Zeker, het begrip 'Ik ben Christus' is nog zo levend in hem, en de band met haar, in wier onvoorwaardelijk geloof hij zichzelf als Christus herkent, nog zo fascinerend, dat hij er inderdaad in slaagt, een lamme te doen lopen. Maar uiteindelijk blijkt hij toch te zwak: de redding van het meisje was slechts een tijdelijk uitstel en na even opzij gegaan te zijn, herneemt het noodlot tenslotte toch zijn loop.

Zoals ik reeds zei, behandelt het toneelstuk *Oidipoes en zijn Moeder* in feite hetzelfde thema: dat van de mens die weigert zich te specialiseren, die slechts zijn 'reine zelf' zoekt, los van alle wereldse verbintenissen, en de reinheid van dit zelf in de 'ongerepte', d.w.z. door de wereld nog niet beroerde, moeder-kind-verhouding situeert. De accenten liggen uiteraard anders: de verteller van Het

Petitionnement is een ‘dromer’, Oidipoes een man van de daad: Gee n dromer ben je, Oidipoes,’ zegt de Sfinx tot hem, en aan het eind van het stuk getuigt hij van zichzelf: ‘Ik heb gehandeld steeds.’ Dit handelen echter betekent voor Oidipoes geen centrifugaal zichin-de-wereld-storten, maar een actief tégen de wereld in *terugwinnen* van de verloren gegane moeder-kind-situatie. De man van Het Petitionnement is nooit buiten deze situatie geweest, daarom wordt een vader in deze novelle zelfs niet genoemd, hij leeft om zo te zeggen nog steeds pre-oedipaal: maar Oidipoes moet de liefde van de moeder *terug*veroveren, ten eerste op een vader, en ten tweede op de imago van de vrouw, hier voorgesteld door de Sfinx, d.w.z. de avontuurlijke, centrifugale liefde, de liefde die zich in de leugen (de ‘tussentinten’, zegt Croiset) van de wereld inzet. Door de activiteit, die Oidipoes in het herwinnen van de primaire moeder-kind-situatie aan de dag legt, komt ook het accent op deze situatie anders te vallen: de tragiek van Oidipoes (de Oidipoes van Croiset) ligt hierin dat hij zijn moeder zoekt als kind, maar haar slechts bereiken kan als minnaar.

De originaliteit van deze sterk op Sartre geïnspireerde interpretatie van het Oidipoes-drama ligt hierin, dat de Oidipoes van Croiset reeds aan het begin van het stuk wéét dat Iokaste zijn moeder is (zoals bekend, bestaat het onbewuste der Freudianen voor Sartre niet). Weliswaar is het ten slotte ook bij Sophokles de demon van het weten, de drang om ‘het verborgene aan het licht te brengen’, die de stuwende kracht van de tragedie vormt; maar bij Croiset valt deze drang tot zelfkennis in veel sterker mate samen met de drang tot *zelf-expressie*. De Oidipoes van Sophokles is in de grond van de zaak toch een speelbal van het noodlot; de Oidipoes van Croiset schept zijn eigen lot. Hij is eigenlijk meer een romantisch-Nietzscheaanse Borgiafiguur: ‘Leven zullen wij op onze wijze!’ roept hij uit - niet tegen de goden, want die zijn machteloos (‘Iedere God is de sanctie van de mens,’ zegt Apollo; ook deze Apollofiguur herinnert tussen haakjes weer sterk aan Sartre, b.v. aan de Zeus van *Les Mouches*), maar tegen de mensen, tegen Teiresias die hem voorhoudt: ‘Door anders te zijn dan zij bedreigt gij hun bestaan. De wetten der natuur zijn uitgeroepen door de mensen, nadat zij die wetmatigheid aan eigen leven ondervonden.’ De ‘hamartia’ van Oidipoes bestaat dan ook niet hierin dat hij (onwetend) een goddelijke orde heeft overschreden, maar: hij heeft zich bewust tegen de fundamenten van de menselijke samenleving gekeerd. Niet: de orakelspreuk is vervuld, maar, in de woorden van Iokaste: ‘...wij zijn voor het laatst alleen geweest.’ De mens heeft geen recht op een eigen leven, de mens heeft geen recht op alleen-zijn: hij moet zijn

dromen (de man van Het Petitionnement) zogoed als zijn zaad (Oidipoes) prijsgeven aan de wereld. Het ligt echter in de aard van deze Nietzscheaanse Oidipoes-figuur dat hij zelfs na het openbaarworden van zijn misdaad zijn trots en zijn vrijheid niet wil opgeven: ‘Nu past het ons de storm te breken die opstaat tegen ons’. Pas wanneer Iokaste hem duidelijk maakt dat dat zuivere zelf, dat hij gevonden meende te hebben, slechts een droombeeld was, dat het slechts haar ‘dwaze dromen’ waren, die hem tot werkelijkheid brachten; pas wanneer zij hem de verschrikkelijke waarheid voorhoudt: ‘Gij zijt niet meer mijn enig kind’; pas wanneer die twee andere kinderen van haar, Eteocles en Polynices, de vruchten van hun huwelijk, elkaar in een tweegevecht gedood hebben; pas wanneer ten slotte Iokaste zichzelf verhangen heeft - dan pas geeft Oidipoes zich gewonnen.

Het zou mij te ver voeren, dieper op de problematiek van dit voortreffelijke stuk in te gaan. Niet minder interessant dan Oidipoes is b.v. de moeder Iokaste, die hier, anders dan bij Sophokles, uitgegroeid is tot een geheel zelfstandige figuur, even boeiend van psychologie als Oidipoes zelf. Ik zal het echter bij deze aanduidingen laten en wil alleen nog wijzen op de prachtige dialoog, die bij alle wijsgerigheid niettemin volkomen levend blijft, en dikwijls ronduit briljant te noemen is. Het stuk mist ook die overladenheid, die m.i. wel eens afbreuk doet aan *Het Petitionnement* (een overladenheid in beeldspraak, een opeenstapeling van ‘wijsheden’, die wel eens vermoeiend wordt en het geheel ook wel brokkelig maakt). Alleen één ding moet ik nog opmerken: het ogen-uitsteken van Oidipoes aan het slot van het stuk heeft bij Sophokles een diepe zin, maar in deze versie, waarin Oidipoes van het begin af aan wétend handelt, gaat de dramatische kracht van deze scène geheel verloren; men heeft, oneerbiedig gezegd, het gevoel of hij het alleen maar ‘par acquit de conscience’ doet. Het einde van het stuk wordt daardoor helaas nogal verzwakt.

(1951)

14 Erotische trustvorming (*Jens August Schade*)

Ik vraag mij wel eens af, waarom nog geen van de St. Germaindes-Prés-ërs, die in een heel warenhuis van ismen hardnekkig naar nieuwe ismen blijven zoeken, op het zo voor de hand liggende idee van het 'ismisme' gekomen is. Een ismistische roman zou b.v. kunnen beginnen met een existentialistische weergave van het vreugdeloze leven van een jongeman, die zich vergeefs zoekt te engageren en steeds weer zijn neus stoot (hier enkele doloristische alinea's inlassen). In het volgende, intimitistische, hoofdstuk ontmoet hij op een bankje in het Luxembourg De Vrouw; hij brengt de intimitisten-groet, biedt haar een sigaret aan (gelegenheid om enkele Luciferistische accenten te plaatsen) en ze raken in gesprek (sonorisme). Enfin, ze belanden natuurlijk in Tabou (alcoholisme, neo-dadaïsme) en uiteindelijk op zijn kamer, waar via sensorialisme en supranudisme het stadium bereikt wordt waarop alleen nog het lettrisme op zijn plaats is. Volgende ochtend natuurlijk: dolorisme, en zo kan de cyclus van deze typische hedendaagse roman opnieuw beginnen.

Dit is natuurlijk een schema in zijn allersimpelste vorm, er zijn nog talloze subtiele chazalistische, fafistische, ubiquitistische, zaoumse en zanzimotistische trekjes in aan te brengen, maar dat laat ik aan de verbeeldingskracht (of het neo-imaginisme) van de lezer over. Ja, en dan die schadistische trekjes... maar die kan ik waarschijnlijk moeilijker aan de verbeeldingskracht van de lezer overlaten, daar het schadisme buiten zijn eigen chapelle weinig bekendheid verworven heeft. Eerlijk gezegd, is het mij ook niet helemaal duidelijk wat het schadisme nu precies wil, maar het schijnt er o.a. om te gaan, elkaar brieven te schrijven (die uiteindelijk natuurlijk in een schadistisch tijdschrift behoren te belanden, maar dat is er voor zo ver ik weet nog niet), waarin de ene zin telkens de voorgaande min of meer tegenspreekt, en wel in dier voege dat de eerste zin een 'cliché' is, terwijl de tweede de ware gevoelens van de briefschrijver vertolkt. De aanhef van zulk een schadistische brief luidt dus b.v.: 'Beste vrind (ouwe sok),' en eindigt met 'Het beste er mee en tot ziens. Waarom pléég je die zelfmoord nu niet eens, waar je al zo lang de mond van vol hebt!' Wel - het is niet meer of minder dan een ander isme, maar daar ik nu eenmaal nieuwsgierig van aard ben, heb ik toch maar eens de moeite willen nemen het boek van de Deense schrijver Jens August Schade te lezen, dat genoemd isme in

de wereld gebracht heeft. Dit boek draagt de romantische titel *Des êtres se rencontrent et une douce musique s'élève dans leurs coeurs* (Ed. du Bateau Ivre, 1947; trad. par Chr. Petersen-Merillac, oorspronkelijke titel: *Mennesker Modes og sod Musik opstaar i Hjertet*).

Noch de titel noch het 'schadisme' hadden er mij op voorbereid: maar *Des êtres* enzovoort blijkt inderdaad een zeer ongewoon boek te zijn, en wel in de gunstige betekenis van het woord. Het is een verbluffend mengsel van pure poëzie en bandeloze sensualiteit, van humor en occultisme, misdaad en magie, het is de meest onwaarschijnlijke alliage van Anker Larsen en Henry Miller, van Jean Cocteau en Peter Cheyney, van Thorne Smith, André Breton en D.H. Lawrence. De geschiedenis - voor zover men van een 'geschiedenis' kan spreken - speelt zich af onder handelaren in blanke slavinnen en onder Newyorkse gangsters, onder souteneurs en geesten, in bordelen en treinen (die hier ook een soort rijdende bordelen zijn); iedereen gaat met iedereen naar bed, meestal reeds 2 à 5 minuten na de kennismaking, en als het enigszins kan liefst met zijn drieën, vieren of vijven tegelijk. Maar ja - de gangsters citeren Goethe en voeren Groenlandse bezweringsdansen uit terwijl zij hun slachtoffer beroven, en aan het eind bedankt het slachtoffer hen met tranen in de ogen, omdat zij 'de lente in zijn hart' gebracht hebben. Zij noemen zich trouwens een 'bande idéologique' en beroepen zich op Kant, zij laten zich door de vogeltjes vertellen wie er vermoord moet worden en 'la bande n'assassine pas des gens qui croient à l'amour'. Sofia Petersen, een danseres van wereldformaat, laat zich als prostituée in een obscuur bordeel van Rio de Janeiro inschrijven 'par une sorte de besoin rêveur', en overigens wordt een prostituée in dit boek gedefinieerd als 'een natuurlijk en eerzaam persoon, die in een bordeel de mannen verheft tot het niveau van haar bed'. Men ziet: alles is hier van een kinderlijk-naïeve poëzie doortrokken, en op de meest onverwachte ogenblikken treffen wij passages van een overrompelende schoonheid aan. 'On peut trouver de la poésie partout, même dans un pot de chambre', zegt een van de personages, en dat is blijkbaar de stelling die Schade heeft willen bewijzen.

Het is niet zo eenvoudig de inhoud van het boek weer te geven, en eigenlijk heeft het ook helemaal geen 'inhoud', wanneer men daaronder verstaat een systematisch opgebouwde handeling. De verschillende optredende figuren zijn ook nauwelijks 'personen' in de psychologische betekenis van het woord, maar veeleer representanten van bepaalde kosmische energieën. De opbouw van het boek doet meer denken aan die van een muziekstuk, een symfonie met

een aantal dooreenlopende en steeds opnieuw, maar steeds weer in een andere context, in een andere toonzetting optredende motieven. Zo zijn er, om althans een voorbeeld te noemen, de nu eens afzonderlijk, dan weer als twee- of drieklank optredende motieven van Venetië, de zakdoek, en de damestoiletten. Hans Madsen ontmoet in de trein van Kopenhagen naar Korsør een meisje, Sofia Petersen, dat hem de geschiedenis vertelt (die zij zojuist in een oud tijdschrift gelezen heeft) van een man, die in een straat van Londen plotseling zijn bewustzijn verliest en zich verplaatst ziet in een Italiaanse stad (wanneer het motief weer optreedt, blijkt het Venetië te zijn), waar hij duelleert om een vrouw die hem haar zakdoek als onderpand van haar gevoelens geeft; hij komt weer tot zichzelf op dezelfde plaats in Londen, maar *met een hem onbekende zakdoek in zijn hand*. Kort daarop begeven Hans Madsen en Sofia zich naar de damestoiletten om Venus op de passende manier voor hun ontmoeting te danken, en na afloop schenkt zij hem haar zakdoek; waarna hun wegen zich scheiden. Madsen herinnert zich later dat hij als klein kind ook met een meisje heeft gespeeld dat Sofia heette (het blijkt achteraf natuurlijk dezelfde Sofia te zijn): ze speelden o.a. ‘Venetië’ met papieren bootjes in de goot. Sofia van haar kant treedt o.a. als danseres op in een nachtkroeg, die ‘Venetië’ heet en waar de gasten in miniatuurgondels zitten. In een ander café in New York ziet zij hoe een dronken man, die plotseling ineenzakt, in de damestoiletten wordt gedeponeerd; als zij met haar begeleider buiten het café staat, zegt zij dat zij iets vergeten is: zij gaat naar de damestoiletten en eigent zich de zakdoek van de man toe. ‘Je l'ai trouvé dans un endroit semblable à celui où je l'avais oublié,’ verklaart zij. En op hetzelfde ogenblik, in Skanderborg, Denemarken, bevindt Hans Madsen zich op een feestje, waar een meisje zijn zakdoek ‘wegtovert’, waarbij hij flauwvalt; als hij weer bijkomt, blijkt het spel werkelijkheid geworden te zijn, want niemand kan de zakdoek weer terugvinden. Enzovoort: want deze drie thema's, Venetië, de zakdoek en de damestoiletten, worden nog naar alle mogelijke andere richtingen ontwikkeld, terwijl er bovendien tientallen andere, op soortgelijke wijze behandelde thema's doorheenlopen.

Een van deze ontwikkelingen moet ik nog even vervolgen, omdat deze direct samenhangt met de grondconceptie van het hele boek. Ik bedoel het ‘gat’-motief, dat nauw verbonden is met het motief van de damestoiletten: het W.C.-gat, waardoorheen Madsen, voor hij het deksel neerslaat, de razend-snel voorbijschietende kiezels van de spoorbaan ziet, en dat later terugkeert als het gat dat hij in het portret van zijn verloofde Mithra geschoten heeft, en dat deze

zelf, in een nogal obscene passage, gelijkstelt met het ‘gat’ van haar vrouwelijkheid, een gat waardoor hij, net zo goed als door het gat van het portret, ‘de sterren van Skanderborg’ kan zien. Evenals bij Sartre, valt het gat-motief samen met dat van de *zuiging*: ‘succion’ of ‘aspiration’, termen die zo vaak gebruikt worden dat wij ze kennelijk als sleutelwoorden moeten beschouwen. Maar anders dan bij Sartre valt het accent van de zuiging niet op het leeglopen van de aardse zin, maar integendeel op datgene, *waarnaartoe* gezogen wordt, en dat Schade met de mystieke term ‘la lumière du monde’ aanduidt. De handelingen van de personages - en dat geeft er het grillige en abrupte, het onverwachte en tegenstrijdige aan, dat de ‘schadisten’ blijkbaar het meest getroffen heeft - worden niet door psychologische motiveringen, maar geheel door ‘succions’ geregeerd. Door aan deze zuigingen te gehoorzamen, handelen de personages conform een ‘profonde loi intérieure’, die hun eigen psychische krachten in overeenstemming brengt met de krachten van de kosmos, die op hun beurt weer identiek zijn met de krachten van de liefde. Schade vervangt dus als het ware het begrip ‘inspiratie’ door het begrip ‘aspiratie’, een begrip dat fenomenologisch waarschijnlijk ook zuiverder is.

De kosmische krachten zijn identiek met de krachten der liefde, en daarom is het begrijpelijk dat het prototype van de ‘zuiging’ gezocht wordt in de fysiologische activiteit van de vrouwelijke genitalia, waarmee dus weer aan het altijd wat vaag en onwezenlijk gebleven begrip ‘inspiratie’, als *aspiratie*, ‘succion’, een concrete biologische basis gegeven wordt. De wereld van Schade doet zich aan de lezer voor als een wereld, geladen met erotische energieën; door zijn erotische energie heeft de mens deel aan de geheime krachten van de kosmos. Maar er zijn slechts weinig individuen op de wereld, die zoveel energie in zich opgehoopt hebben dat zij tot werkelijke ‘erotische krachtcentrales’ worden. Deze individuen, die tegelijk krachtcentrales zijn, vormen een soort erotische elite en zijn, daar de erotische energieën elkaar nu eenmaal aantrekken, allen op een bepaalde manier met elkaar verbonden: of zij hebben elkaar als kinderen gekend (Hans, Mithra, Velopa, Sofia), wat doorgaans pas achteraf blijkt; of ze zijn met elkaar getrouwd geweest (of nog getrouwd), zodat b.v., wanneer er een nieuw personage N optreedt en blijkens zijn handelingen tot de elite, tot de ‘geinitieerden’, behoort, hij steevast de eerste man van A, het speelkameraadje van B of, wanneer het een vrouw is, de maîtresse van de tweede of derde man van C blijkt te zijn geweest. Evenals het kapitaal in de economie tendeert ook de erotische energie tot steeds grotere concentratie. Vandaar ook dat zich telkens, wanneer twee

ingewijden elkaar in een amoureuze krachtmeting treffen en hun energieën zich dus ophopen, in de wereld van de andere geïnitieerden een ‘gat’ opent met het bekende zuigingsverschijnsel; vandaar ook het erotisch pluralisme dat ik reeds noemde. Aan het eind van het boek heeft zich dan ook praktisch alle erotische energie geconcentreerd in de ‘trust’ van Hans Madsen en zijn harem (alleen in het door de oorlog geïsoleerde Denemarken blijft nog een klein zelfstandig centrum bestaan: dat van Sjalof en Evangeline).

Geïnitieerden zijn zij die de liefde, in al haar vormen, *au sérieux* nemen. Maar er zijn ook tegenkrachten werkzaam: ook de ‘moraal’, gerepresenteerd door Sofia's moeder, Devah Sørensen, de moraal die Schade vergelijkt met een boze geest en een vampier, beschikt over magische krachten. Tegen de kracht van de erotiek, de kracht die uitgaat van ‘la pureté de l'amour et son cheminement inéluctable vers le parfait’, blijkt de magie der moraal echter op de duur toch niet opgewassen en Devah moet erkennen dat Sofia meer ‘pouvoir’ heeft dan zij; en overigens wordt het later duidelijk dat datgene waaraan de moraal haar macht ontleent ook niets anders dan de liefde is: moraal is slechts een perverse vorm van liefde.

In de figuur van Hans Madsen heeft Schade zijn idee van de ‘viriliteit’ gegeven. Evenals D.H. Lawrence zoekt hij het teken van de viriliteit niet in de brede schouders en de atletische gestalte; Josefa zegt tot Madsen: ‘Tu es un jeune homme mince, fin (...) Tu es tout pareil à un elfe et pourtant plus viril qu' aucun homme que j'aie jamais connu...’ De viriele man is de man die een knooppunt van kosmische krachten vormt, die enkel door zijn aanwezigheid hier op aarde, zonder er actief iets aan te ‘doen’, de *wetten van het toeval bestuurt*. In dit opzicht is zijn macht zelfs effectiever dan de macht der niet aan ruimte en tijd gebonden bewoners van ‘gene zijde’. Wanneer de geest van de vermoorde bordeelhouder Ramon Salvador de opdracht heeft, te zorgen dat de reiziger Henry Brown nog voor de avond een grote bestelling krijgt, kwijt hij zich van die taak door in de laatste winkel, die de reiziger bezoekt, een meisje haar kouseband te laten verliezen, zodat zij die voor de ogen van de winkelier weer aan moet doen, hetgeen, volgens zijn berekening, de winkelier in zulk een goede stemming moet brengen dat hij vanzelf wel een grote bestelling zal geven. Deze truc lukt boven verwachting goed, want tot Salvador's eigen verbazing blijft het meisje wel een minuut lang als gehypnotiseerd met haar rok over haar knie geheven staan: maar wat hij *niet* weet is dat het meisje door de winkelruit een kennis zag, die haar eens aan Hans Madsen had voorgesteld, en dat haar gedachten plotseling zozeer door Hans

Madsen in beslag genomen waren, dat zij alles om zich heen vergat. ‘Hans Madsen était mêlé à tout ceci...’, en wanneer Henry Brown, om de goede slag te vieren, 's avonds niet zijn vrouw Constance naar de bioscoop gaat, komen zij ‘toevallig’ naast Hans Madsen te zitten, Hans Madsen die Constance van een foto herkent en die zij allang had willen ontmoeten, daar de lectuur van zijn boek *Jeux du hasard des rencontres entre les hommes* haar hevig geïnteresseerd heeft. Terloops bewijst Hans Madsen zijn viriliteit dan nog even doordat er, juist op het ogenblik dat zij in het donker haar hand in de zijne legt (hij kent haar weliswaar niet maar de Schadeaanse vrouwen houden er nu eenmaal een enigszins onverwachte manier van kennismaken op na), op het doek een grote close-up van twee in elkaar grijpende handen verschijnt.

Des êtres und so weiter is, en dat is het merkwaardige ervan, in al zijn roekeloze erotisme, zijn schijnbaar cynische obsceniteit soms, in wezen een *teder* boek, ja zelfs een kinderlijk boek, al is het zeer zeker geen kinderboek. De lente, de vogeltjes en de murmelende bron blijven steeds op de achtergrond hoorbaar, en het is deze lichte, naïeve poëzie die uiteindelijk de toon, de kleur van het hele boek aangeeft. Praktisch alle parafilieën, uitgezonderd de mannelijke homoseksualiteit, spelen een rol in deze roman, maar het is er mee als met de ‘polymorf perverse’ kinderen van Freud: wetenschappelijk geanalyseerd mogen zij nog zo pervers zijn, het blijft toch een perversiteit op het plan van de onschuld, op het plan van die onbevangenheid en zuiverheid, waarop kinderen en dichters elkaar ontmoeten. Het eigenlijke thema van het boek is datgene wat Hans Madsen zich als student aan de universiteit van Kopenhagen voorneemt te studeren: ‘(les) grandes et belles choses de tous les jours: les profondeurs insondables du cœur humain et sa merveilleuse richesse, elle aussi insondable à la pensée.’

(1951)

IV Het vierde zien

Fabel

De oplossing van Münchhausen was simpel: hij sprong, verticaal, en liet de monsters elkaar verslinden. (Maar zoals men weet werden de mémoires van Münchhausen niet door hemzelf opgesteld, maar door een afgunstig roddelaar die niets van de dichter Münchhausen begreep: hij zag alleen zijn schaduw en kon daarom schrijven dat hij zich 'verlamd van schrik liet vallen'; soortgelijke dingen heeft men ook gezegd van de moderne poëzie. Gelukkig beschikken wij over oudere bronnen die de ware toedracht van de zaak onthullen. Nietzsche is tegenwoordig van zijn zuster bevrijd, Kafka van Brod: wie zal Münchhausen uit zijn kinderboekenslaap wekken? De surrealisten hebben de kans gemist). De sprong van Münchhausen is het experiment van de dichter: hij laat de moederschoot de krant verslinden en de krant de moederschoot. Voortgestuwd door de vrijgekomen verslindingsenergie schiet hij als een raket omhoog, in de oerspronkelijke ekstase van de pure aanwezigheid. De ekstatische aanwezigheid, waarin Ruimte en Tijd elkaar verslinden is het Ogenblik; maar het dichterschap is een figuur in de tijd. De aanwezigheid van de dichter kan zich alleen handhaven als voortdurende spanning: door aanwezig afwezig, afwezig aanwezig te zijn, eigenlijk in de oneigenlijkheid, oneigenlijk in de eigenlijkheid. Dat is de tweede trap van de münchhauseaanse raket - de raket van de 'leugenaar', zoals de heer Lapalisse hem ziet. De dichter kan slechts heer van het groen zijn door man in het zwart te zijn. Een goedgekleed man, maar een hongerig man: 'un creux toujours futur'. Zijn zien is eten; maar ook: zijn eten is zien. Het vierde zien: het reinigende, lucide zien dat het gewordene aan de dynamische waarheid van de wording toetst.

15 ‘I am the man, I suffered, I was there’ (*Walt Whitman*)

Het is dit jaar* honderd jaar geleden, dat er in Noord-Amerika een gedichtenbundeltje verscheen dat, herhaaldelijk herzien en uitgebreid, bestemd was om te worden tot wat de Canadese criticus R.M. Bucke eens genoemd heeft de ‘Bijbel der Democratie’: namelijk Walt Whitmans *Leaves of Grass*. Ik sprak van een ‘gedichtenbundel’, maar honderd jaar na het verschijnen ervan is de kritische opinie blijkbaar nog steeds verdeeld over de vraag, of men Whitmans produktie nu eigenlijk wel tot de poëzie kan rekenen, en behoort het tot de bon ton, een beschouwing over zijn werk te beginnen in de trant van: ‘Is Walt Whitman eigenlijk wel een dichter?’ Het behoort dan weliswaar eveneens tot de bon ton, vooral wanneer het een jubileumstukje betreft, deze vraag bevestigend te beantwoorden - men kan ten slotte moeilijk zeggen: Whitman, die zich voor dichter uitgeeft, is er eigenlijk geen, maar omdat hij nu eenmaal in de leerboekjes staat, moeten wij deze bedrieger herdenken -, maar de reserve, die de zichzelf respecterende criticus ten toon meent te moeten spreiden, zodra hij zich met Walt Whitman bezighoudt, is toch wel zeer typerend.

Bepaald komisch is het b.v. om prof. Van Kranendonks kritische capriolen te zien, waar hij in zijn ‘Geschiedenis van de Amerikaanse Literatuur’ een plaats moet inruimen aan Walt Whitman. Want ja, Whitman heeft nu eenmaal zulk een invloed op de ontwikkeling van de Amerikaanse litteratuur gehad, dat men hem moeilijk kan overslaan; nee, daar is hij beslist te belangrijk voor. Maar waaruit bestaat die belangrijkheid? Volgens prof. Van Kranendonk uit ‘onkunde’ en ‘gebrekkig historisch inzicht’, uit ‘stuitend ordinaire woorden en wendingen’, uit ‘kinderlijk gebrekkige (...) passages’ en een ‘gebrekkige verstechniek’, die niet de wens wekt, er iets van uit het hoofd te leren. Daar staan dan wel een aantal passages van ‘grote schoonheid en buitengewone zeggingskracht’ en ‘gelukkig poëtische passages’ tegenover, maar die zijn dan blijkbaar min of meer toevallig ontstaan, òndanks 's dichters onkunde en kinderlijk gebrekkige techniek (het is dan ook begrijpelijk dat Van Kranendonk zich uit deze kritische impasse alleen maar weet te redden door met Sir Edmund Gosse aan te nemen dat Walt Whitman eigenlijk helemaal niet bestaan heeft - een opmerking die weliswaar

* *1955.*

niet letterlijk bedoeld is, maar toch een wel zeer onthullend licht werpt op deze wijze van poëziebeschouwing!)

Nu wil het mij voorkomen dat men onder ‘techniek’ in de poëzie alleen maar kan verstaan: de kunst om te overtuigen, de kunst om een vers, onverschillig met welke middelen, te doen ‘spreken’. Een machine is technisch volmaakter, naarmate zij beter *werkt*, en zo is ook een gedicht - een taalmachine - als technisch volmaakter te beschouwen, naarmate het een doeltreffender uitwerking op de lezer heeft. En wanneer de *Leaves of Grass* niet alleen de gehele Amerikaanse litteratuur een beslissende wending, een eigen sentiment, hebben gegeven, maar ook buiten Amerika een vrij diepgaande invloed op de ontwikkeling van de moderne poëzie hebben uitgeoefend, dan kan men, dunkt mij, alleen maar concluderen dat deze verzenbundel technisch op een bijzonder hoog niveau staat.

Het misverstand van de ‘gebrekkige techniek’ is eigenlijk net zo oud als de litteratuur nieuw is, d.w.z. dat elke vernieuwer in eerste instantie voornamelijk als schenner van het oude wordt gezien. Voltaire, die toch zeker wel bewondering voor Shakespeare had en zelf een der eersten was die hem in Frankrijk introduceerde, waardeerde hem niettemin op dezelfde wijze als Van Kranendonk Walt Whitman waardeert: hij zag zijn werk als ‘enkele parelen in een mesthoop’. En zo is het praktisch allen gegaan, die iets nieuws te zeggen hadden: men waardeerde dat gedeelte van hun werk, dat enigszins met de geaccepteerde normen overeenkwam, en haalde over het specifiek nieuwe, de kern, het persoonlijke de schouders op. Het merkwaardige met Whitman echter is, dat onze tijd - een tijd toch van enorme historische en sociologische versnelling - hem zelfs honderd jaar na het verschijnen van zijn *Leaves of Grass* nog niet heeft kunnen ‘absorberen’ (de term is van Whitman zelf), zoals toch wel met andere, na hem komende vernieuwers als Rimbaud, Lautréamont en Apollinaire het geval is. Zijn invloed en populariteit zijn onbetwistbaar, maar het is om zo te zeggen een ‘zwijgende’ invloed; hij wordt veel gelezen, ook buiten Amerika (in Japan b.v. behoort hij tot de meest gelezen westerse schrijvers), maar er bestaat een opvallende wanverhouding tussen zijn populariteit en het aantal litterairkritische studies, dat over hem verschenen is. Het zijn meer de litteratuur*historici*, die zich met hem bezighouden en vlijtig de details van zijn leven compileren (het onlangs verschenen 616 blz. tellende *The Solitary Singer* van Gay Wilson Allen is op dit ogenblik de volledigste van deze biografische reconstructies), zuiver poëziekritisch heeft men zich tot dusver nog zeer onvolledig van het belang en de waarde van zijn dichtkunst rekening gegeven. Toch was Whitman zelf zich juist van het technisch-vernieuwend

karakter van zijn verzen zeer bewust. In een gesprek met Horace Traubel zei hij eens: ‘This subject of language interests me - interests me: I never quite get it out of my mind. I sometimes think the ‘Leaves’ is only a language experiment - that it is an attempt to give the spirit, the body, the man new words, new potentialities of speech’. Hij beschouwde zich als poëtisch reformator, nam trouwens ook een tijdlang welbewust de houding aan van ‘profeet’ en liep zelfs met het idee rond, een groot boekwerk te schrijven, dat voor de moderne mens de bijbel moest vervangen; een boekwerk dat hij volgens de bovenaangehaalde uitspraak van Bucke inmiddels toch geschreven heeft, en wel onder de vorm van de *Leaves of Grass*.

Maar men moet met termen als ‘de bijbel der Democratie’ voorzichtig zijn, en misschien zijn het juist soortgelijke slagzinnen, die de kritische reflexie verhinderd hebben zich op een adequate wijze van de litteraire betekenis van deze verzen rekenschap te geven. Zeker, veel van Whitmans opvattingen is een integrerend deel geworden van het typisch Amerikaanse democratische sentiment, van ‘the American way of life’; maar het is geen toeval dat de Rus Majakowski, profeet van een heel ander soort democratie, in talrijke opzichten zulk een frappante overeenkomst met Whitman vertoont. Bij beiden zien wij de vervanging van het gebonden versschema door de vrije, zeer persoonlijk gemoduleerde periode, en een met veel bravour naar voren gebrachte aandacht voor het Ik: ‘I celebrate myself, and sing myself’; een Ik dat echter als symbool staat voor *de* nieuwe mens in de nieuwe samenleving, die beide dichters profetisch verkondigen. Majakowski kon daarom de oktoberrevolutie ‘*mijn* revolutie’ noemen, haar zich persoonlijk toeeigenen, zoals Whitman in ‘For You, O Democracy’ in eigen persoon Amerika schept:

> *Come, I will make the continent indissoluble,*
> *I will make the most splendid race the sun ever shone upon,*
> *I will make divine magnetic lands*...

Whitman en Majakowski staan beide aan het begin van een nieuwe cultuur, die zich realiseert in een groot volk, een wijd en rijk land: en het is meer het daaruit voortspruitende machtsgevoel, het gevoel van er-bij-zijn, meedoen, dat hun verzen inspireert, dan een bepaalde staatkundige filosofie. ‘I am the man, I suffered, I was there’, zegt Whitman in een bekende regel, waarin tevens duidelijk het ‘nationale’ karakter van zijn dichterlijke Ik-conceptie naar voren komt.

Een van de opvallendste kenmerken van Whitmans poëzie is wel de verheerlijking van het menselijk lichaam: de nieuwe mens wordt in de eerste plaats ervaren als wedergeboorte van het lichaam, de lichamelijkheid, zoals in het grandioze ‘I sing the body electric’ met de eindeloze opsomming van de mannelijke en vrouwelijke lichaamsdelen en hun functies. Voor Whitman vormde de herwaardering van het lichaam (en de seksualiteit) een wezenlijk bestanddeel van de democratische gedachte, hetgeen begrijpelijk is, omdat de democratie, de Russische zowel als de Amerikaanse, de mensen nu eenmaal dichter dan ooit op elkaar drukt, in nauw fysisch contact samenbrengt in trams, bioscopen, vergaderzalen. Maar kan men daarom niet beter onspecifiek van ‘de moderne mens’ spreken in plaats van de term ‘democratie’ te gebruiken? De hernieuwde aandacht voor de lichamelijkheid is in de hedendaagse poëzie een algemeen verschijnsel, zonder dat er nu bepaaldelijk democratische sentimenten aan te pas komen; misschien is daarom nu pas het ogenblik aangebroken om Whitman zuiver als dichter te ‘absorberen’, nu wij slogans als ‘Champion of America’ en ‘Bard of Democracy’ als niet-wezenlijk kunnen doorzien (het zijn de tijdgebonden aspecten van zijn dichterschap) en via onze eigen problematiek rechtstreeks tot de kern van zijn poëzie kunnen doordringen.

(1955)

16 Ezra Pound's kruistocht voor helderheid en precisie

Dichter, essayist en criticus; historicus en econoom; beeldhouwer, componist (o.a. van de opera 'Villon') en musicoloog; pedagoog en litterair 'impresario'; taalkundige, romanist en sinoloog; en niet te vergeten politiek demagoog - er zullen weinig twintigsteeeuwers zijn die zo dicht het ideaal van de 'uomo universale' hebben benaderd als Ezra Pound. Niettemin blijft het centrale gezichtspunt van deze zo uiteenlopende belangstellingsrichtingen de poëzie, evenals het voor dat andere veelzijdige genie van onze tijd, Picasso, ondanks zijn litteraire, choreografische, politieke en andere activiteiten uiteindelijk de beeldende kunst blijft. Picasso en Pound zijn trouwens in veel opzichten met elkaar vergelijkbaar. Beiden zijn van de randstaten der Europese beschaving - resp. Spanje en Noord-Amerika - naar het centrum gegraviteerd; beiden bezitten een uitermate robuust en agressief temperament en onderscheiden zich door een bijna roofzuchtig te noemen assimilatiedrang, waardoor zij, zonder aan persoonlijkheid te verliezen, de meest uiteenlopende historische stijlen weten te verwerken; beiden zijn ook fanatiek geïnteresseerd in de zuiver technische problemen van hun vak. En ten slotte: beiden hebben in zodanige mate hun persoonlijk stempel op de kunst van hun tijd gedrukt dat de moderne schilderkunst zonder Picasso even ondenkbaar is als de moderne dichtkunst zonder Pound.

Toch wordt de centraliteit van een figuur als Pound minder algemeen erkend dan die van een Picasso. Wanneer wij over de poëtische revolutie van de twintigste eeuw spreken, denken we allereerst aan dichters als Apollinaire, Tzara, Breton, en als voorlopers en wegbereiders aan Rimbaud en Lautréamont. Apollinaire was een Pool en Tzara een Roemeen (Lautréamont kwam uit Zuid-Amerika), maar zij schreven in het Frans, en ook wanneer men de betekenis van Marinetti en Majakowski, de Duitse expressionisten en de Duitse en Zwitserse dadaïsten (Arp, Ball, Schwitters) niet over het hoofd ziet, blijft het eigenlijke toneel van deze vernieuwing voor ons toch Frankrijk. De moderne poëzie is evenzeer 'école de Paris' als de moderne schilderkunst, hoezeer ook Spanjaarden, Russen en Italianen hier voor een belangrijk deel de toon hebben aangegeven.

Het merkwaardige is dat de Angelsaksische poëzie geheel buiten deze ontwikkeling lijkt te staan; we kennen natuurlijk de namen en

misschien het werk van Ezra Pound, T.S. Eliot, e.e. cummings (en de hele Amerikaanse ‘experimental school’), we weten dat zich ook in het Angelsaksische taalgebied allerlei revolutionaire vernieuwingen hebben voorgedaan; maar we zien deze figuren in het geheel van de poëzievernieuwing toch niet *centraal*, misschien zelfs meer perifeer nog dan Marinetti en Majakowski. In de continentale poëziekritiek wordt de Angelsaksische vernieuwing doorgaans als een uitloper of een echo van de ‘école de Paris’ beschouwd, of op zijn hoogst als een parallelverschijnsel.

En toch betekent de poëtische revolutie in de Angelsaksische wereld, die met het imagisme en vorticisme inzette en waarvan Pound de centrale, bezielende figuur vormde, veel meer dan een echo of een parallelverschijnsel: het is een vernieuwing die niet alleen geheel los staat van de continentale stromingen, maar die ook volkomen anders gericht is, ja in veel opzichten zelfs tegengesteld is aan de tendens van de ‘école de Paris’. Zodat we, wanneer we over de poëtische vernieuwing van de twintigste eeuw spreken, eigenlijk twee verschillende verschijnselen in het oog moeten vatten: de ‘école de Paris’ enerzijds, Ezra Pound en zijn invloedsfeer anderzijds.

Toch wordt ook binnen het Angelsaksische taalgebied Pound, vanwege zijn zogenaamde ‘duisterheid’, weinig gelezen en ziet de populaire opinie hem eerder als een ex-centrieke dan als een centrale figuur in de moderne poëzie. Evenwel, het komt er niet op aan, hoevéél mensen een schrijver lezen, maar *wie* hem lezen (waar men in het geval Pound aan toe kan voegen: en wie persoonlijk met hem te maken hebben gehad). En wanneer wij de beslissende invloed zien, die Pound, als dichter en als mens, gehad heeft op schrijvers als W.B. Yeats, T.S. Eliot, James Joyce, Hemingway en vele anderen, dan wordt het duidelijk, wat ik met die centrale positie bedoel. Zowel Yeats als Eliot hebben Pound ruiterlijk als hun meester erkend. Eliot schreef eens dat hij herhaaldelijk, wanneer hij zich verheugde over een goedgeslaagde regel, even later tot de ontdekking moest komen dat het alleen maar een echo van Pound was. En waar hij nog in 1946 van de dichter Pound zegt: ‘There is nobody living who can write like this: how many can be named, who can write half so well,’ releveert hij van de criticus Pound ‘the central importance of Pound's critical writing in the development of poetry during the first half of the twentieth century’ (voorwoord bij de *Literary Essays of Ezra Pound*).

Zijn betekenis, de vernieuwing die hij in de Engelse litteratuur zocht te bewerkstelligen, ligt zoals gezegd op een heel ander vlak dan het modernisme op het vasteland. Terwijl de ‘école de Paris’

de lijn van de romantiek doortrekt en men het surrealisme als de laatste consequentie van de romantiek kan beschouwen, de definitieve ‘bevrijding’ van de poëzie van alle intellectuele, esthetische en morele banden, de triomf van het irrationele, betekent het werk van Pound in veel diepere en radicalere zin een revolutie: het is een reactie tegen de hele romantiek, tegen wat hij ‘the crepuscular spirit’ noemt (en waarvan hij Milton als de initiator beschouwt), en de waarden waar hij voor opkomt zijn die van *helderheid* en *precisie*, waarvan hij de grote voorbeelden bij de mediterrane en Chinese klassieken vindt.

Terwijl dus de continentale poëzievernieuwing in feite alleen bepaalde lijnen doortrok en daarom nooit tot een systematische herwaardering van de litteratuur *als geheel* is gekomen (men is eigenlijk niet verder gekomen dan de herwaardering van enkele curieuze figuren uit het verleden), houdt de vernieuwing van Pound een totale herwaardering van de litteratuurgeschiedenis in: ze is wezenlijk *historisch* gericht, terwijl de continentale avantgardisten wezenlijk antihistorisch zijn. Men kan het ook zo zeggen, dat het *kritische* element bij Pound een aanzienlijk grotere rol speelt dan bij de continentale avantgardisten, of wat op hetzelfde neerkomt: dat zijn experimenten zuiver *litteraire* experimenten zijn, terwijl het bij de continentale dichters meer om een vitalistisch experiment, een experiment van de zintuigen gaat. Het continentale avantgardisme zoekt een systematische ‘dérèglement de tous les *sens*’ (Rimbaud) - bij Pound gaat het om een systematische herwaardering van het begrip *poëzie* en daarmee van het gehele corpus van de overgeleverde poëzie.

Wanneer Eliot op de centrale betekenis van Pounds kritische arbeid wijst dan slaat dat eigenlijk niet alleen op zijn kritieken, maar ook op zijn poëzie zelf: zelden zal men een dichter aantreffen wiens kritisch en poëtisch werk zulk een onscheidbaar geheel vormen. Vertalingen, als een vorm van praktische, aanschouwelijke poëziekritiek (in dubbele zin, door de keuze van de vertalingen en als technisch-comparatistisch experiment: men zou bijna kunnen zeggen, dat Pound het ‘experiment’, zoals men dat in de exacte wetenschappen kent, naar de litteratuurwetenschap heeft overgeplant, de vertaling als litterair-kritisch demonstratiemateriaal is in alle opzichten met een wetenschappelijk experiment te vergelijken) - vertalingen vormen een essentieel bestanddeel van zijn kritische arbeid zowel als van zijn eigenlijke poëzie, terwijl deze - met name de *Cantos* - wemelt van litteraire reminiscenties, verwijzingen, kritische opmerkingen enz. Men zou de *Cantos* ten dele en onder een bepaalde gezichtshoek kunnen beschouwen als een in

poëtische vorm gegoten geschiedenis van de wereldlitteratuur. In plaats van een ‘emotionele bevrijding’ brengt Pound dus iets heel anders: studie van de techniek van het vak, eruditie, klare bewustheid, geconcentreerde aandacht, ‘weten wat men doet’ en wat anderen gedaan hebben. En dit is in laatste instantie de reden waarom hij door de poëzieminnende massa niet ‘genomen’ werd: niet vanwege zijn ‘duisterheid’, maar integendeel om zijn klassieke, intransigente helderheid. Poëzie was voor de Engelsman synoniem met een hetzij meer beminnelijke, hetzij meer ‘gekwelde’ vaagheid, en tegenover deze ‘crepuscular spirit’ stelde Pound de mediterrane helderheid en de ideogrammatische precisie - ching ming - van de Chinese poëzie. Pound is het tegendeel van duister: maar men moet weten waar hij het over heeft, en de poëzie is sedert de romantiek zozeer tot een goedkoop genotmiddel gedevalueerd dat het eenvoudig niet bij de lezer opkomt dat hij zelf ook eens een beetje moeite zou kunnen doen, en b.v. eens naslaan, wie die Sigismondo Malatesta toch is, waar de dichter het voortdurend over heeft, en wie Peyre Vidal en Cavalcanti zijn en wat zij geschreven hebben; hij zal er zijn zieleheil ook niet mee verspelen, wanneer hij eens een geschiedenis van het bankwezen doorbladert of wat boeken over de economische geschiedenis van Amerika en China leest. Zeker, hij moet ook het Italiaans (en liefst het Provençaals) beheersen, maar per slot van rekening is een poëzieminnaar, of zelfs een poëziebeoefenaar (de uiterst zeldzame en steeds eenzijdige ‘natuurtalenten’, die gewoonlijk dichter, maar geen poëzieminnaar zijn, daargelaten) die geen Italiaans kent, een even absurde verschijning als een vliegtuigconstructeur die niets van mechanica weet; het is alweer de vervlakkende invloed van de romantiek die ons dit heel gewoon doet vinden. Pound op grond van het feit dat hij het vaak over dingen heeft, dat hij vaak talen gebruikt waar de ‘gemiddelde lezer’ vreemd tegenover staat, te verwijten dat hij ‘duister’ is, is feitelijk even dwaas als een middeleeuws auteur er een verwijt van te maken dat zijn boek zo ‘onvindbaar’ is. In de middeleeuwen had de litteratuurminnaar er vaak weken- of maandenlange reizen voor over om een bepaald handschrift te lezen te krijgen; de moeite die de moderne lezer moet doen om Pound te begrijpen is in vergelijking hiermee gering.

Een ander punt is Pound's fascisme. Ik denk er uiteraard niet aan dit te verdedigen, d.w.z. niet alleen het fascisme als zodanig niet, maar ook Pound's persoonlijke adhesie niet, hoezeer deze misschien ook ‘psychologisch’ verklaarbaar moge zijn. De psychologische verklaarbaarheid is in dit geval trouwens niet interessant, het gaat erom of zijn poëzie als zodanig een intrinsieke samenhang

met fascistische denkbeelden vertoont; dus niet alleen naar de inhoud (zijn antisemitisme is duidelijk genoeg), maar ook naar de vorm, als poëzìe, m.a.w. of *deze* poëzie noodwendig tot fascistische denkbeelden moet leiden. Ik geloof niet in deze noodwendigheid, maar dat hier niettemin een probleem van veel wijder strekking ligt, een probleem dat de hele moderne poëzie aangaat, staat wel vast: en wie zich voor de 'situatie' van de moderne poëzie interesseert, voor haar plaats en functie in de samenleving, haar mogelijkheden en gevaren, kan zich geen beter studie-object wensen dan het werk (en de persoon) van Pound. Dat T.S. Eliot en de Fellows of the Library of Congress in 1949 geen geschikter candidaat voor de Bollingen Prize wisten te vinden dan Ezra Pound; dat zij, hun esthetisch geweten volgend, geen ander dichter voor deze nationale litteratuurprijs konden aanwijzen dan een wegens hoogverraad gedetineerde (wiens proces slechts op grond van zijn 'krankzinnigheid' is uitgesteld), is van een cultuur-historische ironie, die beter dan wat ook de situatie van de poëzie in de moderne samenleving tekent. Juist Pound heeft zijn leven lang met hartstocht naar een eenheid van poëzie en politiek gestreefd, naar een organische plaats voor de dichter in de samenleving - en kon deze plaats, de eenheid van civis en dichter, slechts vinden in het totalitaire confucianisme en fascisme; zoals ook de andere sociaal-bewuste dichters van onze tijd - en het zijn juist als dichters de grootste! - veelal aan de totalitaire kant zijn komen te staan: Eluard, Neruda aan de kant van het communistische totalitarisme, T.S. Eliot aan de kant van een aristocratisch-katholiek totalitarisme (waarbij men overigens wel in het oog dient te houden dat totalitarisme nog niet synoniem met fascisme is). Bestaat er dan inderdaad een onoverbrugbare kloof tussen democratie en poëzie? Kan de dichter in een democratie niet anders dan buiten de samenleving staan? Beschouwt men de 'open' democratie als de staatsvorm, die het uiteindelijk winnen zal, en alle totalitarismen als reactieverschijnselen, dan kan men Brunetière aanhalen en zeggen: 'S'il n'y a de science que du général, il n'y a de poésie que du passé'; daarom, zou men dan kunnen concluderen, is de dichter qua talis reeds reactionair en totalitair ingesteld. Maar is dit antwoord afdoende? En zo ja, herleidt men daarmee de begrippen 'progressief' en 'reactionair', waarmee toch al genoeg gesold wordt, niet tot eenvoudige psychologische tegenstellingen, in beginsel gelijkwaardig (tenzij men zou willen volhouden dat de dichter als zodanig een biologische minusvariant vertegenwoordigt)? U ziet het: een studie van de dichter Pound brengt u midden in de essentiële vraagstukken van onze tijd, en alleen al daarom is de lectuur van deze dichter,

wil men zich enige moeite getroosten, uiterst vruchtbaar. In zijn boekje *The A B C of Reading* - een van de intelligentste en stimulerendste inleidingen tot de Europese litteratuur die ik ken -, geeft Pound de volgende omschrijvingen van wat hij als de sociale functie van de schrijver ziet: 'Literature does not exist in a vacuum. Writers as such have a definite social function exactly proportioned to their ability *as writers*... Good writers are those who keep the language efficient. That is to say, keep it accurate, keep it clear... If a nation's literature declines, the nation atrophies and decays... A people that grows accustomed to sloppy writing is a people in process of losing grip on its empire and on itself.' Men ziet hoe nuchter en zakelijk zijn benadering van de litteratuur is, maar tevens hoe hij, bij alle zich tot het zuivere 'ambacht' bepalende zakelijkheid, heel wat dieper op het wezen en de betekenis van litteratuur en poëzie ingaat dan zij, die deze terreinen niet kunnen benaderen zonder een mond vol 'mysteries', 'afgronden' en 'onuitsprekelijke geheimen'. Maar ook blijkt hier dadelijk weer, hoe het begrip 'taal' voor hem onmiddellijk samenhangt met een *macht*centrum: een natie of imperium. En het loont ook hier de moeite, zijn gedachten te laten gaan over de eventueel bestaande relaties tussen liberale democratie, westers cultuurverval en 'sloppy writing' (de moderne journalistiek!); een thema trouwens - ik bedoel de verhouding van taal en politieke macht - dat de laatste jaren sterk de aandacht trekt zowel van Amerikaanse sociologen als van Franse existentialisten.

Wie een even heldere als lapidaire, even intelligente als eigenwijze inleiding èn tot de gedachtenwereld van Pound èn tot de Europese litteratuur wil lezen, kan niet beter doen dan *The A B C of Reading* ter hand nemen. Wanneer hij dit 'ter hand nemen' maar niet te losjes doet: want ook hier stelt Pound hoge eisen aan de lezer. Zijn methode immers bestaat hierin, de discursieve betoogtrant door de 'ideogrammatische' juxtapositie te vervangen, d.w.z. twee of meer voorbeelden te juxtaponeren en de lezer dan zèlf zijn conclusies te laten trekken; slechts een enkele summiere aanwijzing moet de lezer op weg helpen. Het boek is tevens als handboek voor litteratuurklassen bedoeld (maar ik betwijfel of het ooit als zodanig gebruikt is, behalve dan op zijn eigen éénmans-universiteit te Rapallo) en er staan 'oefeningen' in, die, wanneer de litteratuurleraar het niet te druk had met zijn leerlingen duizend-en-één niet-terzakedoende biografische wetenswaardigheden bij te brengen, de litteratuurles inderdaad tot een *litteratuur*les zouden kunnen maken. Om enkele voorbeelden te noemen: '*Describe the light and shadow on the school-room clock or some other object'; 'Let the pupil examine*

a given piece of writing, say, the day's editorial in a newspaper, to see whether the writer is trying to conceal something; to see whether he is 'veiling his meaning'; whether he is afraid to say what he thinks; whether he is trying to appear to think without really doing any thinking'; 'Let (the pupil) parody some poem he finds ridiculous...'; 'Try to find a poem of Byron or Poe without seven serious defects'. Van de tot dusver gepubliceerde *Cantos*, Pound's hoofdwerk waaraan hij nu al een dertigtal jaren werkt - de eerste 'aflevering', *A Draft of XVI Cantos*, verscheen in 1925 - is thans bij Faber & Faber een 576 pags. tellende verzamelde editie verschenen, gelijktijdig met zijn *Literary Essays*. De beide boeken vullen elkaar inderdaad aan: naast het genoemde *ABC of Reading* en zijn *Selected Poems* (waarin de minder 'moeilijke' gedichten van vóór de Cantos staan) vormen de Essays de beste inleiding tot de Cantos; wanneer men uit de essays eenmaal Pound's litteraire voorkeuren en antipathieën heeft leren kennen, wordt veel dat in de Cantos duister lijkt onmiddellijk helder; want zoals gezegd: de duisterheid ligt niet in de poëtische zeggingswijze, maar in de toespelingen. Men kan de Cantos, zei ik, onder een bepaald aspect als een zeer persoonlijke en eigenzinnige geschiedenis van de wereldlitteratuur zien; men kan er ook een moderne versie van de Odyssee in zien; men kan er ten slotte - en dit aspect bepaalt het duidelijkst de manifeste inhoud - een volgens principes van simultaneïteit en juxtapositie opgebouwd epos in zien van de strijd die de mensheid eeuwenlang geleverd heeft tegen de woeker, of een geschiedenis van de mensheid onder het aspect van het geldwezen. Het is heel wat tegelijk; en al zegt Pound zelf van de Cantos: 'if the critic will read through them before stopping to wonder whether he or she is understanding them: I think he or she will find at the end that he or she has' - ik geloof niet dat iemand het zou presteren, geheel onvoorbereid door deze 576 pagina's heen te komen; een commentaar, een gids is niet overbodig. En waar Pound's eigen essays geen uitkomst bieden, vindt men misschien het nodige materiaal (of een aanwijzing waar men het materiaal kan vinden) in de door Peter Russel geredigeerde bundel *Ezra Pound, A Collection of Essays to be presented on his 65th Birthday*: een bundel die als eerste oriëntering ongetwijfeld van grote waarde is, vooral ook omdat de medewerkers elkaar voortdurend tegenspreken, zodat de lezer ten slotte toch gedwongen is, zelf naar de Cantos (èn naar Homerus, Bertrans de Born, Cavalcanti, Sordello, Confucius, Jefferson enz.) te grijpen, teneinde zich een eigen mening te vormen. Informatief zijn voor de aspirant Cantos-lezer vooral van belang de essays over de Italiaanse achtergrond van de Cantos (van de hand van John

Drummond), over Pound's filosofie (Brian Soper), over zijn opvatting van het bankwezen (Max Wykes-Joyce) en Henry Swabey's bijdrage ‘Towards an A.B.C. of History’. Ook de meer litterairesthetische commentaren zijn in het algemeen goed geschreven, ofschoon, als alle zuiver esthetische kritiek, van minder belang, daar de poëzie-lezer toch volwassen genoeg geacht mag worden om zich hierover zelf een oordeel te vormen. Hinderlijk vind ik in dit boek alleen de apologetische toon, die de meeste schrijvers aanslaan, zodra het over Pound's fascistische engagement gaat: men bewijst noch de poëzie noch de persoonlijkheid van de dichter een dienst door zijn activiteit voor radio-Rome te willen ‘goedpraten’ en hem als een kwajongen de verantwoordelijkheid voor deze keuze te ontnemen. Juist deze keuze is het boeiendste probleem dat de poëzie van Pound ons stelt; een probleem waarbij, zoals ik hierboven reeds aanduidde, niet alleen Pound, maar de gehele moderne poëzie betrokken is.

(1954/1956)

17 De betekenis van T.S. Eliot

Thomas Stearns Eliot, geboren in 1888 te St. Louis, Missouri, uit een oude, aanzienlijke New England-familie, emigreerde in 1914 naar Engeland, waar hij in 1917 debuteerde met de bundel *Prufrock and Other Observations* en enkele jaren later, in 1922, met zijn *The Waste Land* vaandeldrager van de nieuwe Engelse poëzie werd; in 1927 liet hij zich tot Engelsman naturaliseren en trad toe tot de Anglicaanse Kerk. Hij bestendigde zijn faam als dichter in de volgende jaren met *The Hollow Men, Ash Wednesday* en *Four Quartets*, en verwierf zich een plaats in het toneelleven met zijn poëziedrama's *Murder in the Cathedral, The Family Reunion, The Cocktail Party* en *The Confidential Clerk*. Zijn faam als criticus en essayist is niet minder groot; van 1922 tot 1939 was hij hoofdredacteur van *Criterion*, dat wel het invloedrijkste litteraire blad ter wereld genoemd is; hij is eredoctor van de voornaamste Engelse en Amerikaanse universiteiten, heeft professoraten waargenomen in Harvard en Cambridge en is mededirecteur van de beroemde uitgeverij Faber & Faber. In 1948 zag hij zijn veelzijdige litteraire activiteiten beloond met de Nobelprijs voor litteratuur, in 1954 ontving hij de Goetheprijs van de universiteit van Hamburg, terwijl hij reeds eerder door de Amerikaanse Tailors' Association was uitgeroepen tot een der elf best-geklede mannen van het jaar.

Deze laatste eretitel is zeker niet de minst belangrijke; iedere auteur van enige faam kan de Nobelprijs verwerven, maar een dichter die als een der ‘best-geklede mannen van het jaar’ wordt aangemerkt is in de litteraire annalen van deze eeuw een unieke en waarlijk revolutionaire verschijning. Men kan er het uiterlijke symbool in zien van een dichterschap, dat zich bewust en consequent keert tegen de romantisch-liberale traditie van het ‘laissez aller’, een beginsel dat zich in de poëzie manifesteerde als een zekere onverschilligheid ten opzichte van de formele aspecten van het dichterschap, van het dichterschap *als ambacht*, en in het sociale gedrag van de dichter als een ‘bohémien’-attitude. Deze laatste attitude kan meer of minder geprononceerd zijn; de dichter-op-sandalen is een extreme vorm, maar een zekere mate van onverschilligheid ten aanzien van de uiterlijke levensvormen is sedert de Romantiek toch wel kenmerkend voor de dichter. En wat de poëzie zelf betreft hoeft onverschilligheid ten opzichte van de vorm geen vormloosheid te betekenen, maar wel: gebrek aan formele inventiviteit; als

het gedicht maar op een of andere manier rijmt of in de maat loopt, is de dichter tevreden, want om die vorm gaat het eigenlijk niet, het gaat om de ‘emotie’, het gaat om de ‘inspiratie’.

Dat vorm en inhoud één zijn is een stelling die in theorie wel beleden wordt, maar in feite geeft - *gaf* in ieder geval op het ogenblik dat Eliots poëtische carrière begon - de poëzie sinds de Romantiek een toenemende formele vervlakking en verarming te zien, terwijl de ‘emoties’ die deze poëzie wil uitdrukken juist steeds gecompliceerder worden. Moderne dichters hebben daar op twee manieren op gereageerd: door de ‘vorm’ helemaal overboord te gooien (expressionisme, dadaïsme, surrealisme, orfisme) òf door zich er bewust op toe te leggen de ‘vorm’ nieuw leven ìn te blazen (in Frankrijk b.v. Valéry). De ene richting, die van surrealisme enz., pleegt men wel te beschouwen als de uiterste consequentie van de romantiek, de andere, die van Valéry, als een ‘retour au classicisme’.

T.S. Eliot verenigt beide aspecten, destructie van de traditionele vormen èn een classicistische vormwil, in zich: daarin bestaat zijn grootheid, daarin ligt ook de oorzaak van de tegenstrijdige reacties die zijn werk heeft opgeroepen en nog oproept. Men heeft een revolutionair en men heeft een aartsreactionair in hem gezien, men heeft zijn biografie zelfs in tweeën gekapt en twee radicaal verschillende Eliots onderscheiden: die van vóór en van nà zijn overgang tot de Church of England. En toch: wie zijn poëzie onbevangen leest kan niet aan de indruk ontkomen dat deze van begin tot eind een zeldzame homogeniteit vertoont; er is sprake van een zekere ontwikkeling, een zekere accentverschuiving - maar van een volkomen rechtlijnige, logische en consequente ontwikkeling, zonder enige ‘breuk’. De kwestie is dan ook dat wat voor de gemiddelde, niet-creatieve criticus twee tegenstrijdige tendensen lijken (vormdestructie en vormwil), voor de creatieve geest van Eliot twee aspecten van één en dezelfde zaak betekenen.

Zoals zo vaak slaat de uiterste consequentie van een bepaalde tendens vanzelf in haar tegendeel om, en ergens in deze dialectische ontwikkeling is er dan een punt waarop de tegenstellingen als tegenstellingen zijn opgeheven. De romantische rebellie tegen de vorm betekent ten slotte tevens een zoeken naar nieuwe vormen; poëzie *is* nu eenmaal vormgeving, stilering. Elke romantische rebellie tegen de evenwichtige ‘vorm’ is, onder een andere gezichtshoek, ook zoeken naar een nieuw formeel evenwicht, en in zoverre - d.w.z. voorzover men classicisme als ‘evenwicht’ kan karakteriseren - ‘classicistisch’.

Men heeft de Eliot van *The Waste Land* beschouwd als een revolu-

tionair, die later, na zijn bekering tot de Church of England, de ‘reactionaire’ kant is opgegaan, in politicis zowel als in poëticis. Zelf noemt hij zich trouwens ‘Anglo-Catholic in religion, royalist in politics, and classicist in literature’; maar men vergete niet dat hij reeds in de tijd dat hij *The Waste Land* schreef in zijn essayistisch werk een nieuwe ‘classicistische’ periode in de poëzie voorspelde (en voorstond). Men pleegt klassiek te identificeren met traditioneel; in recensies van poëziebundels plaatsen critici ‘modernistische’ of ‘experimentele’ verzen tegenover ‘streng-klassieke’. Bekijkt men deze ‘streng-klassieke’ verzen nader, dan blijken het doorgaans alleen maar vaag-romantische verzen te zijn, keurig rijmend en keurig in de maat, maar in de povere, altijd-eendere maat van de romantiek. Want onze traditie is nu eenmaal romantisch en niet klassiek. Classicisme in de poëzie betekent twee dingen: evenwicht en helderheid; beide vóóronderstellen een bijzondere aandacht voor de formele, de technische aspecten van het dichterschap, het dichterschap als ambacht.

Het is begrijpelijk dat tijdgenoten in *The Waste Land* vooral het revolutionaire, het *anti*-traditionalistische aspect hebben gezien; maar nogmaals, de traditie was er een van romantische vaagheid, romantische zingzang (Swinburne, Tennyson), en wat Eliot ertegenover stelde was helderheid en nauwkeurigheid van uitdrukking en een zorgvuldig-uitgebalanceerde technische opbouw van het gedicht. Let wel: technische opbouw, compositie van het gedicht *als totaliteit*, in tegenstelling tot de romantische traditie die alleen maar belang stelt in rijm en regellengte (tijdgenoten, tegenstanders niet alleen maar ook medestanders, zagen van *The Waste Land* dan ook vooral ‘het chaotische’, uitdrukking van een ‘chaotische tijd’; de medestanders zagen er een vrijbrief in om nu ook ‘chaotisch’ te gaan doen: vanuit hun romantisch kikvorsperspectief begrepen zij niet dat Eliot juist bezig was orde en licht te scheppen, en toen zijn bedoelingen geleidelijk-aan duidelijk werden, voelden zij zich door hem verraden). De verdere ontwikkeling van Eliot is dan ook volkomen rechtlijnig en gekenmerkt door een toenemende verfijning en vervolmaking van deze kwaliteiten: helderheid, technische inventiviteit en compositie, waarvan hij de grote voorbeelden vindt in Donne (wiens formele inventiviteit hij vooral bewondert) en Dante (wiens helderheid hij bewondert).

Classicisme houdt nog een kwaliteit in: de classicistische dichter is een typische intellectualist. Nu heeft - ook alweer een uitvloeisel van de romantische traditie - het begrip intellectualisme in de poëzie een slechte klank; ten onrechte, want elke grote poëzie is altijd intellectualistische poëzie geweest. Althans wanneer men er

niets anders onder verstaat dan een poëzie waarin het intellect een actief aandeel heeft, en wel in tweeërlei opzicht: als ordeningscentrum (grondslag van de hierboven genoemde kwaliteiten helderheid, technische inventiviteit en compositie) èn als ideële horizon. Met dit laatste bedoel ik niet direct iets als 'ideeën-inhoud', maar wel het bewust aanvaarden en verwerken van een culturele erfenis, die het persoonlijk beleven in een wijder horizon plaatst.

Waar het avantgardisme op het vasteland over het algemeen sterk de nadruk heeft gelegd op het toeval, de irrationaliteit, het onbewuste, het instinktieve, toont Eliot aan dat men zeer wel modernist èn cultuurmens kan zijn. Het alle traditionele vormen verwerpende avantgardisme betekent tevens, zei ik, een gericht zijn op nieuwe vormen, nieuwe evenwichten; bij Eliot valt het licht van het bewustzijn vooral op het laatste aspect en waar surrealisten enz. half bewust, langs de weg van trial and error, nieuwe technieken, nieuwe formele mogelijkheden ontdekken, daar gaat hij bewust en stelselmatig te werk, plaatst het vers in een litteratuur-historisch milieu en kijkt hoe het 'reageert': zijn formele experimenten zijn geen trial and error, maar 'geleide experimenten'.

Zo vormt zijn poëtisch en zijn essayistisch, litteratuur- en cultuurkritisch werk dan ook een onscheidbaar geheel: voortdurend toetst hij zijn eigen poëzie aan de poëtische erfenis, de poëtische erfenis aan zijn eigen poëzie, voortdurend geeft hij zich rekenschap, tegen de culturele achtergrond van heden en verleden, van wat hij aan het doen is.

Men zou ook kunnen zeggen: hij is niet tevreden met zijn eigen ervaringen, zijn eigen individuele emoties, maar zoekt een meer 'objectieve' poëzie; alweer een kenmerk van wat men onder classicisme, in tegenstelling tot romantiek, pleegt te verstaan. 'Not our feelings,' zegt hij naar aanleiding van de poëzie van Valéry, 'but the pattern which we make of our feelings is the centre of value' - het objectieve patroon, de objectieve *vorm*, de *stijl* is waar het om gaat. En wat het meer inhoudelijke aspect betreft: 'the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that *particular* emotion...' Van hieruit wordt ook zijn toenemende belangstelling voor het toneel duidelijk, maar ook de creatie van 'gestalten' als Gerontion of Sweeney, en ook zijn mythologische interesse, die vooral in *The Waste Land* zo'n grote rol speelt.

Hierin ligt de betekenis van Eliot: dat hij de mogelijkheid heeft aangetoond van een 'grote' poëzie in moderne stijl, een poëzie, niet van individuele emoties, maar op mythisch niveau, een poëzie, niet

van mensen, maar van de mens ten overstaan van het eeuwige. En wanneer ik zeg ‘modern’ dan bedoel ik dat hij daarbij niet met abstracties werkt, maar met poëtische werkelijkheden waarin de totale mens verdisconteerd is; zijn intellectualisme is vóór alles *poëzie*, dat wil zeggen een streven om de mens tot in zijn diepste gronden lucide - lichtend, transparant - te maken, niet om deze diepste gronden vanuit een andere gezichtshoek te ‘beschrijven’; wat men emotie, gevoel, gewaarwording noemt wordt niet in het abstracte, het rationele ‘vertaald’, niet omgezet in iets anders, maar in zijn eigen-aard zichtbaar gemaakt. Een Nederlands modernist, Lucebert, geeft de dichter tot taak: ‘helder te noemen wat donker opkomt’; dit heldere *noemen* is de typische poëtische intellectualiteit, die men misschien beter als luciditeit (‘lichtend maken’) kan aanduiden. ‘The thought may be obscure, but *the word* (ik cursiveer. P.R.) is lucid, or rather translucent,’ zegt Eliot van Dante: deze luciditeit is ook het meest waardevolle kenmerk van Eliots eigen poëzie.

(1958)

18 Dylan Thomas: een maskerbeschrijving (*Henry Treece: Dylan Thomas, Dog Among The Fairies*)

In 1934 debuteerde de toen twintigjarige Welshman Dylan Thomas met een dun bundeltje: *18 Poems*; sedertdien verschenen er nog drie dunne bundeltjes van hem. Een nogal 'dun' materiaal, zou men zeggen, om een heel boek over te schrijven. Maar ten slotte zijn er wel dikkere boeken over nòg dunnere (naar het aantal bedrukte bladzijden gerekend dan) dichters geschreven. Meestal weliswaar meer uit litterair-*historische* dan uit eigenlijk litteraire belangstelling - maar is Thomas, na de talloze papieren veldslagen die er sedert 1934 over zijn hoofd heen geleverd zijn, niet reeds hard bezig een litterair-historische legende te worden? In ieder geval is hij, als dichter èn als legende, een afzonderlijke monografie meer dan waard; maar dan een minder dunne (*niet* naar het aantal bedrukte bladzijden gerekend) dan die van Henry Treece...

De kritische oordelen, die er zo gedurende de laatste vijftien jaar over Thomas' poëzie zijn uitgesproken, lopen van 'de meest absolute poëzie die er in onze tijd geschreven is' over 'een bezoek aan een gekkenhuis' naar 'hoogst-intellectuele grapjasserij' -*precies* de combinatie van oordelen dus, waarmee alle grote figuren begroet zijn, en daarom op zichzelf reeds een waarborg voor Thomas' formaat. Een andere waarborg is zijn geïsoleerde positie: ofschoon door de Apocalypse-groep hevig bewierookt als pionier van de 'nieuwe poëzie', heeft hij nooit werkelijk deel uitgemaakt van deze beweging (in de eerste 'apocalyptische' manifestatie, *The New Apocalypse*, 1940, fungeerde hij als gast, in de tweede, *The White Horseman*, 1941, kwam hij reeds niet meer voor). Een derde waarborg is het grote aantal namen, waarmee zijn poëzie in verband gebracht is: Kafka, Freud, Picasso, Epstein, de Bijbel, Shakespeare, Webster, Blake, Donne, Hopkins, Swinburne, Joyce, Doughty, Hart Crane, Rimbaud, Francis Thompson, Henry Miller, enz. enz. (het is een algemene litteraire wet dat hoe authentieker een dichter is, hoe groter aantal namen de kritiek pleegt te citeren). Ik voer deze 'waarborgen' slechts aan, omdat ik uit ervaring weet dat Dylan Thomas hier te lande, zo überhaupt, hoofdzakelijk van horen-zeggen bekend is (alleen de vroegere *Woord*groep heeft zich intensiever met hem beziggehouden, maar helaas voornamelijk van zijn minuskanten geprofiteerd) en ik in dit korte bestek, een boek *over* hem besprekend, niet in staat ben mijn persoonlijke - overigens niet gehéél onverdeelde - voorkeur voor hem uitvoerig te motiveren.

Het nieuwe van Dylan Thomas is - of was althans in 1934 - dat hij, in een tijd waarin de poëzie, met Auden en Spender, een functie van de politiek was, of, wat op hetzelfde neerkomt: waarin de poëzie zich met de mensen *in lum verscheidenheid* bezighield, 'de' mens tot exclusief onderwerp van zijn poëzie maakte:

> *And what's the rub? Death's feather on the nerve*?
> *Your mouth, my love, the thistle in the kiss*?
> *My Jack of Christ born thorny on the tree*?
> *The words of death are dryer than his stiff*,
> *My wordy wounds are printed with your hair*.
> *I would be tickled by the rub that is*:
> *Man be my metaphor*.

Ik haal deze passage aan, omdat het gangbaar is tegenover de politieke of 'tijdpoëzie' de z.g. 'eeuwige poëzie' te plaatsen, waaronder dan verstaan wordt: de poëzie die over 'bovenaardse' dingen gaat, de liefde, of de dood, of de schoonheid, of desnoods de wijn, al datgene waarin de mens 'zichzelf transcendeert' en waardoor hij deel heeft aan hogere zaken, of, zoals het tegenwoordig ook wel heet, aan 'het leven in bredere zin'. Was het dit geweest, dat hij tegenover Auden en Spender geplaatst had, dan had hij de poëzie daarmee niet veel verder geholpen, integendeel (en helaas moet men zeggen dat vele jongeren, die zich op Thomas beroepen, weer vrolijk in de eeuwigheidsbrij roeren). Thomas wijst in de geciteerde regels echter uitdrukkelijk het romantische gehannes met de Dood af, evenals de traditionele weeklachten om het onvolmaakte van de liefde ('the thistle in the kiss'). Wanneer hij zegt: 'Man be my metaphor', dan bedoelt hij dit zeer reëel: de mens, en niets buiten, boven, onder, achter of tussen de mens. Men kan natuurlijk zeggen: maar het is juist het *wezen* van de mens om, behalve binnen, ook tegelijk buiten, boven, onder, achter en tussen te zijn; zeker, maar de gesubstantiveerde buiten*heden*, boven*heden* enz. behoren *niet* tot het wezen van de mens. De bovenheid 'God' accentueert alleen maar de verscheidenheid der mensen, omdat er duizenden God-concepties zijn en geweest zijn; de tussenheid 'liefde' verdeelt de mensen al evenzeer, omdat er duizenden vormen van liefde zijn en geweest zijn. Wat Thomas bezingt is dan ook niet de liefde, maar de seksualiteit (als het nog niet in geest en natuur gedifferentieerde creatieve principe): deze is altijd en overal gelijk, daarin moet het wezen van 'de' mens verborgen liggen. Men zou Thomas' poëtische filosofie een *fysiologisch communisme* kunnen noemen: wat hij zoekt is niet de verscheidenheid van het gewordene, maar de een-

heid van het *potentiële*. Het gewordene, of het nu God heet of liefde, schoonheid of waarheid, kan de mensen alleen maar scheiden: dit alles behoort tot de (grote of kleine) politiek. Thomas echter zoekt in zijn verzen datgene wat de mensen tot eenheid kan brengen: ‘Poetry,’ zegt hij in een brief, ‘recording the stripping of the individual darkness, must, inevitably, cast light upon what has been hidden for too long, and by so doing, make clean the naked exposure.’ Want juist in die van alle diversifiërende superstructuren schoongepoetste naaktheid zijn wij allen gelijk (het zou een afzonderlijke studie waard zijn om de geschiedenis van de menselijke eenheidsgedachte van Kant's Bewusstsein überhaupt via Marx' proletariaat tot Thomas' fysiologische naaktheid eens in al haar aspecten na te gaan). Juist die naaktheid is, zoals hij zegt, te lang verborgen geweest: en vandaar de merkwaardige paradox dat Thomas' taal, die de meest universele is, omdat zij gebruik maakt van de meest universele elementen: het lichaam, de ingewanden, de klieren, de zenuwen, de geslachtsorganen, voor ‘duister’ en ‘onbegrijpelijk’ wordt uitgekreten...

Ik geef deze summiere schets van wat men misschien als de filosofische kern van Thomas' werk zou kunnen beschouwen overigens voor wat zij is. Het werk van een dichter is nu eenmaal een zeer complex geheel, en het is zeer wel mogelijk, dat een ander het accent weer anders zal leggen. *Als* hij het maar doet. Maar juist deze kern wordt door Treece nergens ook maar even geraakt; en daarom noemde ik zijn doekje ‘dun’. Ergens maakt hij terloops de opmerking dat Thomas ‘philosophically decadent’ is en eigenlijk ‘a forerunner of the Existentialism of J.P. Sartre’. Maar, zegt hij, dat doet er verder helemaal niet toe, het gaat ten slotte om zijn poëzie en niet om zijn filosofie... Het is eigenlijk erg, dat dergelijke inaniteiten nog steeds voor serieuze litteraire kritiek doorgaan, hier in Nederland evenzeer als in Engeland; het houdt ten slotte niets meer of minder dan een fundamentele verachting voor de dichter en zijn werk in (en het ergste is, dat het juist, zoals in het geval Treece, zo vaak de dichters zelf zijn, die zich aan dat soort kritiek bezondigen). Door zijn filosofie - waarmee ik natuurlijk geen expliciete filosofie bedoel, maar de *fundamentele levenshouding* van de dichter (als dichter) - te negeren of in ieder geval niet au sérieux te nemen, verlaagt men de dichter tot *ding*: want men ontkent daarmee zijn diepste kern, dat waarin en waardoor hij mens en dichter is, datgene waarvoor hij in laatste instantie leeft, waarvoor hij schrijft. Dat juist de dichters zelf hieraan debet zijn, hangt paradoxalerwijze met de romantische *zelfoverschatting* van de dichter samen: immers, juist doordat hij méér wil zijn dan een ge-

woon mens, is hij gedwongen zich, naar het voorbeeld van de antieke toneelspelers, een masker, een ‘persona’, voor te binden. Nu behoort het masker als zodanig inderdaad tot het wezen van alle kunst: kunst is leugen, of, filosofischer uitgedrukt: *experimenterend oneigenlijk-zijn*. Het gaat hier om het woord ‘experimenterend’, want het wezenlijke daarbij is dat de kunstenaar de oneigenlijkheid niet als eigenlijkheid stelt (zoals de leugenaar doet), maar door een illusionistische techniek de eigenlijkheid in de oneigenlijkheid tracht te vangen. Het is de fundamentele fout van de existentie-filosofie dat zij de op zichzelf zeer bruikbare begrippen ‘eigenlijk’ (d.w.z. het ‘eigenste’ betreffend) en ‘oneigenlijk’, waarschijnlijk op grond van een onverteerde christelijk-platonische erfenis, vertroebeld heeft door ethische, of misschien kan ik beter zeggen ‘topologische’ consideraties: de eigenlijkheid is het ‘diepste’ wezen van de mens, de oneigenlijkheid is de oppervlakte, het niet-wezenlijke. Mij dunkt, wanneer de eigenlijkheid het wezen van de mens is, dan is de oneigenlijkheid, het masker, precies even wezenlijk; mèt het een is het ander gegeven en elk van beide vooronderstelt zijn partner als achtergrond. De eigenlijkheid echter is niet te grijpen, is onmededeelbaar, zij kan volgens Kierkegaard slechts in het uit de horizontale tijd springende ‘ogenblik’ beleefd worden. Maar de mens is een wezen-dat-zich-uitdrukt, hij is wezenlijk betrokken op een ander: ‘zich’ echter, d.w.z. zijn eigen(lijk)heid, kan hij in laatste instantie niet uitdrukken, hij kan alleen maar ‘iets’ uitdrukken en iets is altijd een oneigenlijkheid, juist omdat het grijpbaar, tastbaar is. Elke expressie van de mens is dus reeds een verraad jegens zijn eigenheid, maar zoals het woord verraad inhoudt: er wordt tevens iets ‘verraden’, er wordt indirect, langs slinkse wegen, iets van de eigenheid bekend gemaakt. Dit oscilleren tussen eigenlijkheid en oneigenlijkheid, het in de eigenlijkheid oneigenlijk en in de oneigenlijkheid eigenlijk zijn is nu juist constituerend voor de mens; kat' exochen geldt het echter voor de kunstenaar, wiens ‘bedrijf’ nu eenmaal in de expressie ligt en bij wie deze paradox daarom een veel hoger spanning bereikt dan bij de ‘natuurlijke mens’ (hij hoeft er zich daarom nog niet expliciet van bewust te zijn). Hij zal, in tegenstelling tot de burger, de oneigenlijkheid als oneigenlijkheid doorzien, maar tevens beseffen dat de oneigenlijkheid nu eenmaal de zuurstof is waarvan hij leeft: zijn attitude zal die zijn van het ‘experimenterend oneigenlijk-zijn’, het experimenterend omgaan met alle denkbare oneigenlijkheden zonder zich met een ervan te identificeren.

Nu bergt de conditie van de dichter vele gevaren in zich: aan het gevaar van de identificatie zijn vaak juist de grootste onder de

dichters, zij die het intensiefst gezocht hebben naar de eigenlijkheid in de oneigenlijkheid, ten offer gevallen: Hölderlin, de Nerval, Nietzsche. Anderen hebben de zaak in wanhoop opgegeven, de eigenlijkheid eenvoudig ontkend en een cultus van de oneigenlijkheid op touw gezet: de dandyisten, sommige symbolisten. En ten slotte zijn er de late romantici, zij die, om met Van Heerikhuizen te spreken, ‘in het kielzog der romantiek’ varen: óók een soort dandies, maar minus de wanhoop, filisters van de poëzie, die zich breeduit in de oneigenlijkheid hebben neergelaten en in hun hoogmoed en zelfgenoegzaamheid hun fraai-gestileerde theaterattributen voor hun ware gezicht houden, niet beseffend dat zij zichzelf daarmee degraderen tot een levenloos masker, een ‘persona’: een ding dat geluiden geeft. Niet dat de theaterattributen niet belangrijk zijn: kunst *is* nu eenmaal ‘show’ en dit vooropgesteld, is een goede show nog altijd beter dan een slechte show. En het is zelfs niet onbelangrijk te weten, door welke andere revue-directeuren de producer in kwestie beïnvloed is - maar de kardinale vraag, die een eerlijke kritiek zich dient te stellen, luidt: waaròm koos hij juist deze vorm en deze inhoud voor zijn show, waaròm werd hij juist door die-en-die opvattingen beïnvloed? Het werk van een dichter bestaat niet uit een verzameling van min of meer geslaagde regels, maar communiceert de lezer dóór de oneigenlijkheid van de show heen een specifieke, *eigen* wijze van in-de-wereld-zijn, een individuele oplossing van een universeel probleem en een vorm en voorbeeld van menselijk existeren. Dat is wat ik de ‘filosofie’ van een dichter noem, zijn ‘keuze’, om het moderner uit te drukken, de vorm waarin hij zich als mens en dichter poneert: en dat vormt de eigenlijke kern van zijn werk, dat is waardoor zijn werk leeft en vibreert, waardoor het aan ons *appelleert*. Dit appèl te verstaan en transparant te maken dient de voornaamste taak van de criticus te zijn: de catalogiseringen van mooiigheden en gevoeligheden, van ‘rijpere’ en minder rijpe verzen, van invloeden en erfenissen, van beelden, stemmingen en themata kunnen daarbij niet meer dan het voorbereidende werk vormen - zij krijgen hun plaats en betekenis pas vanuit het ‘filosofisch’ appèl dat het poëtische werk zijn structuur geeft.

Het rondcirkelen in de periferie van Thomas' werk zonder ooit de kern te benaderen (in tegendeel, het menselijk centrum bewust bagatelliserend), zonder hem voor de lezer als individualiteit, als ‘figuur’ te doen leven, is dan ook het grote bezwaar dat ik tegen het boek van Treece heb. Wie iets wezenlijks over Dylan Thomas te weten wil komen, kan bij Treece dan ook niet terecht; wie Thomas reeds kent en zijn kennis omtrent de formele kant van zijn

dichterschap wil uitbreiden en differentiëren, wie wat meer van zijn toneelrekwisieten wil afweten, kan ik het boek van Treece ten zeerste aanraden: in deze aangelegenheden bezit hij, zoals de meeste Engelse critici, een onmiskenbaar vakmanschap.

(1950)

19 Terroristische Poëzie

Van Henri Pichette, nog steeds de centrale figuur van de jongste Franse dichtergeneratie (Isidore Isou, de man van het lettrisme - of de Lettrie - blijkt tenslotte belangrijker als theoreticus, essayist en polemist dan als dichter), die zich het eerst naam verwierf door zijn *Apoèmes* en zijn *Lettre-Rouge*, waarin hij zijn positie ten opzichte van de poëzie bepaalt, zijn inmiddels ook in druk verschenen het lyrische toneelstuk *Les Epiphanies* (1948), dat indertijd met Gérard Philippe, Roger Blin en Maria Casarès in de hoofdrollen sterk de aandacht trok, en een boekje met essays en polemieken: *Rond-Point* (1950).

Henri Pichette behoort, als praktisch alle jongere dichters die iets te betekenen hebben (voor zover ik zien kan vormen alleen Engeland, met Dylan Thomas, en de Spaanssprekende landen hierop een uitzondering), tot die stroming die Jean Paulhan als ‘terrorisme’ heeft aangeduid, tot die dichters die de ‘poëzie’ boven ‘het gedicht’ stellen, die in hun streven naar een ‘totale expressie’ de taal tot extra-litteraire diensten dwingen. Er wordt tegenwoordig veel over een ‘retour au classicisme’ gesproken, een terugkeer tot het ‘gezonde’ en ‘normale’, maar het is opvallend dat de exponenten van deze retour steeds weer tweede- of derderangspoëten blijken te zijn. Het lijkt wel of de tijd nog niet rijp is voor het scheppen van die nieuwe ruimte, waartoe Rimbaud's ‘dérèglement de tous les sens’ en de diverse experimenten der surrealisten voorbereidingen schenen. Het is nog steeds de stem van Rimbaud die wij horen, wanneer Pichette in zijn *Lettre-Rouge* de dichter tot taak geeft: het ‘exploderen van formules’ en het ‘verwerven van nieuwe zintuigen’. We bevinden ons nog steeds in het ‘research’-tijdperk, waartoe Baudelaire met zijn ‘plongeons dans le nouveau’ het signaal heeft gegeven. Wij zijn nog altijd niet aan een *organisatie* van de nieuwverworven poëtische sensibiliteit toe. Of ben ik misschien bezig, met termen als ‘nog niet’ en door van al dan niet ‘rijp’ te spreken, een eigen classicistische parti-pris te verraden...?

Hoe dan ook, wanneer Dylan Thomas, wanneer Garcia Lorca, wanneer de grote Chileense dichters, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, erin slagen deze nieuwe sensibiliteit - groter ritmische variatie-breedte (invloed van jazz-ritmen), sterker *tonaliteit* van het ritme, d.w.z. meer aanpassing aan de natuurlijke ‘gestes’ van de menselijke stem, aan de andere kant bevrijding van het beeld uit de

intellectualistische abstractie, inbedding van het beeld in de concrete zintuiglijkheid - wanneer deze dichters erin slagen, de nieuwe sensibiliteit *vorm* te geven in een gesloten, relatief geordend wereldbeeld, dan moeten wij niet vergeten dat zowel de Welshman Thomas als de Spanjaarden en Zuid-Amerikanen de voedingsbodem van hun dichterschap in een nog altijd *levende* volkscultuur vinden. De nieuwe sensibiliteit is hier geënt op een gereedliggende vorm, betekent verrijking en verfijning - regeneratie ook - van een *bestaande traditie*. Daarom behoren Lorca's zigeunerromances, die een Westeuropees lezer veelal 'surrealistisch' aandoen, al dan niet officieel tot de populairste boeken in de Spaanssprekende landen. Maar in West-Europa, dat geen levende folkloristische traditie meer heeft, zou men de 'dérèglement de tous les sens' misschien niet als voorbereiding (althans niet op korte termijn) moeten zien, maar als poëtisch doel op zichzelf. Wij zijn nu eenmaal, om met Ter Braak - en Pichette - te spreken, 'nomaden'. Elke poging tot vestiging, elke classicistische retour, blijkt steeds weer voorbarig en een aangelegenheid van tweederangs geesten...

Maar goed, hoe men hierover ook denken moge, het feit blijft bestaan dat, om ons tot Frankrijk te bepalen, de terroristische dichters de toon blijven aangeven. In *Rond-Point* werpt Pichette zich tot woordvoerder van zijn generatie op en noemt als 'nos Aînés': James Joyce en Chaplin. Chaplin, omdat 'il se refuse toute littérature', omdat met hem 'nous sommes au cinéma, point à la bibliothèque'. Dit is natuurlijk een waarheid als een koe; maar het is typerend voor het terroristische tijdperk in de poëzie dat 'le poète Chaplin' - die toch heus geen gedichten geschreven heeft - zozeer tot een gemeenplaats geworden is, dat de nuchtere constatering, dat wij ons met hem in de bioscoop en niet in de leeszaal bevinden, welhaast een verrassende vondst lijkt. Noemde trouwens Jean Cocteau onlangs zelfs de bokser Al Brown niet een 'poète maudit'? Wat Pichette nastreeft, en wat hij in Chaplin verwezenlijkt ziet, is een 'poésie mêlée à la vie', een streven dat dus allesbehalve nieuw is: het surrealisme heeft het zelfs tot zijn fundamentele credo gemaakt. Maar niet geheel ten onrechte beschuldigt Pichette het surrealisme ervan, in de praktijk de meest litteraire en fraseologische school uit de hele Franse litteratuur geweest te zijn. In hoeverre hij zelf de fraseologie zal weten te vermijden, staat nog te bezien. Hij bewondert de Chaplin van de stomme film om zijn welsprekend zwijgen en laat de Dichter in *Les Epiphanies* zeggen: 'Je voudrais pouvoir me taire'. Maar voorlopig blijkt hij een waarlijk Rabelaisiaanse woordenvloed nodig te hebben om ons duidelijk te maken, hoe graag en op welke verschillende manieren hij wel zou

willen zwijgen. De terroristische poëzie bevindt zich hier voor hetzelfde dilemma als het revolutionaire marxisme: het dilemma van het doel en de middelen. Het doel: een wereld waarin de dichter *als vakman* zwijgen kan, omdat iedereen in zijn eigen vak 'dichter' is, omdat de hele samenleving van poëzie doortrokken is. De middelen: de dichter 'pousse devant soi des troupeaux de paroles, des flottes et des escadrilles de paroles... (il) mettra enceinte la Rhétorique...'

(Toekomst-)zwanger of niet, de betekenis van Henri Pichette ligt, wat hij zich ook voor wereldhervormende doelen en programma's moge stellen, m.i. voornamelijk in zijn retorische kwaliteiten. Ik sprak zoëven van een Rabelaisiaanse woordenvloed en inderdaad heeft hij meer verwantschap met Rabelais dan met James Joyce (al is het dan een Rabelais die tijdens de doortocht door de romantiek een tikje bleekzuchtiger en gemaniereerder geworden is en ook niet meer zo goed tegen alcohol kan). De 'joie terribile' die hij deze toeschrijft, slaat meer op Rabelais dan op de wetenschappelijk-methodische Joyce. Pichette's taalkundige innovaties, het overvloedig gebruik van geprefabriceerd en zelf-gefabriceerd argot, zijn eigenzinnige zinsconstructies en roekeloze beeldspraak, kortom zijn bijdrage tot die *massage*, die verjonging van de spieren der Franse taal, die al enige tijd aan de gang is (reeds verhoudt zich de taal van moderne schrijvers als Calet, Marcel Aymé, Boris Vian, Raymond Queneau tot het klassieke frans als het Amerikaans tot het Engels) zullen op de duur wel belangrijker blijken dan zijn 'extra-litteraire' doelstellingen.

Toch staan er in *Les Epiphanies* bijzonder mooie passages, en het valt niet te ontkennen dat Pichette een zeer begaafd dichter is. Alleen - *toneel*dichter? Ik ben een sterk voorstander van meer lyriek, voor mijn part ook meer retoriek, op het toneel, maar een tè grote dosis ineens lijkt mij nu ook niet zo bevorderlijk voor de gezondheid van de patiënt. De opvoering van het stuk heb ik niet gezien. Ik kan mij voorstellen, dat een bezielde voordracht en een handige exploitatie van choreografische mogelijkheden, van geluid - en licht-effecten, er nog wel een 'interessant' geheel van kunnen maken, maar met 'toneel' heeft het toch eigenlijk niet veel van doen. In dit opzicht is dat andere stuk van een jong dichter, dat eveneens sterk de aandacht getrokken heeft: het wonderlijke en fascinerende *Akara* van Romain Weingarten, met zijn geheimzinnige, ongrijpbare onderstromingen, van een veel groter dramatische kracht. Pichette maakt, om zijn statische epifanieën (de Geboorte van de Dichter, de Dichter en de Liefde, de Dichter en de Oorlog, enz.) een schijn van dynamiek te geven, gebruik van mid-

delen, die in vergelijking met Weingarten's subtiele techniek wel zeer grof en oppervlakkig aandoen. Hij laat claxons, jachthoorns en alarmklokken weerklinken. De oorlog wordt voorgesteld door vliegtuiggeronk, veel ‘vron vron vron’ 's en ‘rrrRRRR’ 's, militaire bevelen en een ‘illuminé’, die voortdurend zegt: ‘On a oblitéré les chardonnerets’. (Een goede vondst zijn wel de stemmen die hij in de hitte van het gevecht, waarbij het toneel blijkbaar donker is - deze korte zinnetjes staan tenminste in witte rechthoekjes op zwarte bladzijden gedrukt - laat opklinken en die de gedachtenflitsen van de soldaten vertolken: que votre nom soit sanctifié - 33 33 33 - vous me conjuguerez cent fois le verbe - unis par les liens du mariage - belote - et RE - battu le record du monde du saut à la perche, enz.).

In de epifanie van de liefde zegt de Dichter tot de Beminde: ‘Je n'osais décoller tes lèvres du poèrne’ - en deze vrees is begrijpelijk, want inderdaad is Pichette, zodra de vrouw en de liefde meespreken, als dichter het sterkst. Daaruit blijkt dat hij in wezen een lyrisch dichter is, en niet de moderne Homerus of Aeschylus, die hij zo graag zou willen zijn; wanneer hij ‘groots’ wil worden, wordt hij al gauw banaal. De authenticiteit echter van zijn poëzie spreekt voor mij nog het meest uit een kort zinnetje dat hij ergens neerschrijft, een zin waarin naar mijn gevoel het wezen zelf van het kunstenaarschap is uitgedrukt en dat ik niet eerder in zulk een natuurlijke argeloosheid geformuleerd heb gezien: ‘Je suis terriblement fier de voir se lever le matin.’

(1950)

20 Poëzie bij de donkere oorsprong (*Primitieve poëzie*)

Toen Pirandello indertijd een van zijn toneelstukken ‘Zes personnages op zoek naar een auteur’ noemde, gaf hij daarmee nauwkeurig de situatie van de moderne kunst, ja van de hele moderne cultuur aan. We leven in een tijd, men heeft het reeds uitentreure gezegd, waarin de moraal is achtergebleven bij de ontwikkeling van de techniek die zij zou moeten funderen; waarin de filosofie zich op de daad concentreert en de zingevende idee tot een niets uitholt; waarin de kunst koortsachtig nieuwe vormen, nieuwe technieken voortbrengt en meer belangstelling voor de uitdrukkingsmiddelen heeft dan voor de inhoud die deze zouden moeten uitdrukken. Overal zien we vormen op zoek naar een inhoud, technieken op zoek naar een funderende idee. Radio en televisie, nieuwe instrumenten, nieuwe klankwerelden, leuren met hun technieken, hun mogelijkheden, zoekend naar een ‘auteur’, een Shakespeare, een Bach, die ze een inhoud, een zin zal geven. Filosofie, schilderkunst, litteratuur, muziek - alles is ‘experimenteel’ of, om de term van Ter Braak te gebruiken, ‘nomadisch’: zoekend, tastend, experimenterend, schipperend op weg naar een nieuwe ruimte om te koloniseren, nieuwe weidegronden die het menselijk bestaan zullen funderen.

Tenminste, zo ziet het er uit wanneer men onder zin, fundament, auteur, een vaste, statische grootheid verstaat; men zou echter ook het zoeken, experimenteren, nomade-zijn als de zin zelf van een nieuwe, niet statische maar dynamische cultuur kunnen opvatten: in dat geval verliezen termen als experiment, op-weg-zijn (naar een doel) hun betekenis, meer nog: verliezen *alle* woorden hun betekenis, omdat onze hele taalschat op een statische cultuur gebaseerd is, een cultuur in een Euclidische ruimte: een geografische uitgestrektheid, een nationale eenheid, een pyramidaal gedacht waardenstelsel. Een cultuur in een niet-Euclidische ruimte, een cultuur zonder vaste ‘zin’, waarin de waarden niet pyramidaal geordend maar vloeiend zijn, kunnen wij ons met onze taal, ons begrippenstelsel, alleen in negatieve termen voorstellen.

Hiervan uitgaande wordt ook de taaldestructie en taalvernieuwing (twee aspecten van hetzelfde proces) in de moderne poëzie begrijpelijk: de dichter, in wie het bewustzijn van de nieuwe, nomadische, niet-Euclidische cultuur leeft, kan met het traditionele taalsysteem niets beginnen, het vervalst zijn wezenlijkste gevoelens, gedachten;

dichten is voor hem niet alleen persoonlijke ordening van (een bestaande) taal, maar tevens schepping van taal. De traditionele dichter moduleert zijn eigen ‘inhoud’ op een bestaand instrument; de moderne dichter schept ‘inhoud’ èn instrument. (Ik bepaal mij nu tot de poëzie; hetzelfde geldt voor de beeldende kunst en de muziek: ook hun plastische, ritmische en akoestische vormen zijn ‘taal’; de experimentele muziek levert trouwens wel een bijzonder duidelijk voorbeeld van de gelijktijdige schepping van ‘inhoud’ en ‘instrument’).

De dichter als taalschepper bevindt zich in een situatie, die overeenstemming lijkt te vertonen met de situatie van de dichter in primitieve gemeenschappen zonder litteraire geschiedenis (zo proclameert ook Simon Vinkenoog: ‘de Nederlandse poëzie begint in 1950’). Het is in werkelijkheid niet meer dan een zeer oppervlakkige overeenstemming; want de natuurvolken mogen dan geen geschiedenis hebben, zij hebben een zeer sterke traditie en de dichter is eerder een behoeder van de traditie dan een schepper van nieuwe vormen. En de ‘magie’ van de neger- of indianenpoëzie komt niet voort uit persoonlijke taalschepping, maar is juist gevolg van het feit dat zij aan een traditie appelleert. Wel is het waar dat deze traditie óók betekent dat de taal haar sacrale karakter blijft behouden, en sacraal wil dan zeggen dat de poëzie nog steeds als taalschepping - en daarmee als schepping van werkelijkheid - beleefd wordt; in de sacrale traditie wordt het moment van de oorspronkelijke taalschepping bestendigd, de traditie verhindert dat de poëzie evolueert naar een vrijblijvend esthetisch spel. Het is dan ook deze behouden oorspronkelijkheid, oorspronkelijkheid niet als persoonlijke originaliteit maar als ‘Ursprungsnähe’, die de moderne dichter, de moderne mens, in de poëzie van de primitieve volken zo frappeert en waarin hij iets van zichzelf, van zijn eigen aspiraties meent te herkennen.

Dit laatste hoeft niet in tegenspraak te zijn met wat W.A. Braasem en Ed. Hoornik in hun inleiding tot de bloemlezing *De donkere lier* zeggen: dat deze primitieve poëzie ons westerlingen ‘alleen maar met heimwee kan vervullen naar het verloren gegane bezield verband van deze gesloten gemeenschappen’. Het bezielde verband, de traditie waaruit deze verzen geboren zijn, is voor ons verloren (met de daarbij behorende magie); maar datgene wat de traditie bestendigt, het besef van de oorsprong, het weten van de werkelijkheidscheppende macht van de taal is iets dat in de moderne dichter zeer sterk leeft; daarom doen deze verzen dan ook in bepaalde opzichten uiterst modern aan. Men leze b.v. de volgende ‘Zang tot de dondergod’ van de Navaho-indianen:

In 't huis uit morgenrood gebouwd,
In 't huis uit schemering gebouwd,
in 't huis uit donkere wolken gebouwd,
in 't huis uit mannelijke storm gebouwd,
in 't huis uit zwarte nevel gebouwd,
in 't huis uit vrouwelijke regen gebouwd,
in 't huis uit korrelig stuifmeel gebouwd,
in 't huis uit sprinkhaanzwermen gebouwd,
ginds, waar nevelslierten hangen
voor de poort van de regenboog,
waar de mannelijke storm op zijn bergspits hokt,
o, mannelijke god!
Gij, met mocassins uit raafkleurige wolken,
kom tot ons!
Gij, met beenwindsels uit donkere wolken,
kom tot ons!
Gij, met een hemd uit duistere wolken,
kom tot ons!
Gij, met een hoofdtooi uit nachtzwarte wolken,
kom tot ons!
Gij, die uw geest hult in pekzwarte wolken,
kom tot ons!

Daarbij moet men natuurlijk niet uit het oog verliezen dat de moderne poëzie ook in feite door de primitieve poëzie beïnvloed is (en evenmin de rol die de vertaling of bewerking speelt: vertalen is assimileren); maar een invloed veronderstelt ten slotte een speciale ontvankelijkheid juist voor deze invloed, die niet alleen maar uit heimwee naar het voorgoed verlorene te verklaren valt. Het heimwee naar het ‘natuurlijke’, ‘organische’ leven van de primitief enerzijds en de specifieke ontvankelijkheid voor zijn poëzie anderzijds komen trouwens uit geheel verschillende bronnen voort; het eerste stamt nog uit de preromantiek met haar verheerlijking van de ongekunstelde natuur en de ‘bon sauvage’, de specifiek poëtische belangstelling gaat terug op Rimbaud, die als onderdeel van zijn programma van desorganisatie der zintuigen de identificatie met vreemde culturen aanbeveelt. Het gaat hier dus niet om heimwee, een betrekking op een mogelijk ‘heim’, maar integendeel om een ont-heem-ing van het ik: het ik van de dichter moet ontheemd worden om nomadisch te kunnen denken, voelen, dichten.

De nomadische of experimentele existentiewijze, die een existentiewijze dicht bij de oorsprong wil zijn, waarin de oer-sprong als zodanig en niet de besprongen prooi het wezenlijke is, kan, wanneer

zij zich met het heimwee verbindt, maar al te gemakkelijk verwateren tot een esthetisch eclecticisme. De poëzie der natuurvolken wordt niet in haar dynamisch aspect, als scheppings*daad* beleefd, maar in haar statisch aspect, als geschapen vorm; en in plaats dat de dichter zich in de vreemde cultuur ontheemt, gebruikt hij de vreemde vormen eclectisch als bouwmaterialen voor een nieuw heim. In *De donkere lier* staan Navaho-zangen naast liederen van de Bataks, Eskimo-wiegeliedjes naast liefdesliederen van de Berbers: al deze verzen zijn uit hun 'bezield verband' gerukt en bijeengebracht in een 'musée imaginaire', waarin zij hun oorspronkelijke functie verliezen en alleen het esthetische aspect gelding heeft.

De samenstellers hebben, zeggen zij in hun inleiding, 'alle buitenlitteraire aspecten van deze dichtkunst weggelaten. Bedoeld voor een breed publiek van litterair geïnteresseerden, zouden deze etnologische en filologische notities, hoe belangwekkend op zichzelf, alleen maar de aandacht kunnen afleiden van de zuiver-poëtische waarde van de gedichten zelf'. Met andere woorden: al deze, uit zo verschillende cultuursferen afkomstige, gedichten worden onder één noemer gebracht, die van het 'zuiver-poëtische' oftewel esthetische (in westerse zin): een collectie exotische vlinders, even mooi als dood. Typerend is b.v. reeds het omslag met de prachtige, 'magische' kop: maar de manier van belichting alleen al, de wijze waarop de kop in het vlak is gezet is typisch westers-esthetiserend: de 'magie' die ervan uitgaat is een esthetische magie, het is niet de vitale magie van de primitief. Mooi is de bundel ongetwijfeld! 'Zuiver-poëtisch' valt er in deze verzorgde uitgave heel wat te genieten en ik ben er nu al zeker van, dat we in de komende jaren een aantal gedichtenbundels te verwerken zullen krijgen die met een scheutje Navaho, een snufje Camma, een druppeltje Dinka en een pietsie Pygmee een nieuw poëtisch 'heim' gevonden menen te hebben. Maar niets is voor deze functionele poëzie zo dodelijk als het statische eclecticisme van de esthetica: wanneer ik deze gedichten als *levende* schepping wil verstaan, zoek ik ze toch liever in de 'stoffige jaargangen der vaktijdschriften' op, mèt de etnologische en filologische notities.

Wat de moderne, nomadische dichter in de poëzie der primitieven trekt is dus de eenheid van dichten en taalscheppen; in de primitieve poëzie is er echter meer van een sacraal *besef* van taalschepping sprake (het besef dat ieder gedicht werkelijk *nieuw* is, de oorspronkelijke taalschepping herneemt, en daarmee de schepping van werkelijkheden: in de tot de dondergod gerichte Navaho-zang de

werkelijkheid regen) dan dat men de taalschepping in haar actualiteit betrapt.

Dit laatste is wel het geval met de zeer boeiende en belangwekkende kleine gedichtenbundel *Trotji* van de Surinamer Trefossa (met vertaling en verklarende aantekeningen van Dr. Jan Voorhoeve), een uitgave die verschenen is als deel van de Publications of the Bureau for Linguistic Research in Surinam. Trefossa (een schuilnaam) dicht namelijk in het Negerengels van Suriname - een taal die niet alleen geen litteraire standing heeft, maar die in veler ogen zelfs helemaal geen taal is, althans niet meer dan een uiterst primitief communicatiemiddel, geen taal in culturele zin, zoals zelfs de talen der primitiefste volkeren het ten slotte zijn. Voor Trefossa is dichten dus in de meest letterlijke zin tevens taalscheppen: is zijn poëzie geslaagd, dan heeft hij daarmee tevens een nieuwe cultuurtaal geschapen (vandaar de titel van zijn bundel; 'trotji' betekent in de Surinaamse muziekfolklore zoveel als 'aanheffen': een solist of gangmaker heft aan, waarna het koor invalt).

Voor veel Europese dichters moet de situatie van Trefossa iets benijdenswaardigs hebben; al meer dan vijftig jaar lang hebben in Europa dichters getracht zich door het scheppen van een eigen kunsttaal in de situatie te verplaatsen van een dichter die mèt zijn poëzie zijn instrument moet uitvinden, en zo iets van de primitieve, werkelijkheidscheppende magie terug te veroveren. Reeds Stefan George construeerde een eigen 'lingua romana' (een persoonlijke taal, gebaseerd op in hoofdzaak Romaanse taalvormen), waarin hij bijvoorbeeld het gedicht 'Rosa gelba' schreef, waarvan ik voor de curiositeit enkele regels aanhaal:

En la atmosfera calida tremulante de odores
En la luz argentea de un diffallaz
Ella respira circunfundida de un gelbo fulgor
Envelata toto en una seta galba
Multo vagamente conaria extranea
No lassando deomar distinctas formas

De Russische futuristen schiepen een 'zaoemnyj jazyk' (een 'taal voorbij de rede'), Scheerbart, Kurt Schwitters, Hugo Ball en laatstelijk de lettristen experimenteerden met een eigen 'taal' van pure klanken; en de volgende regels:

wan krara koti,
ne dusun stari
fadon na djari
den lolo gwe

zouden van Kurt Schwitters of van de lettrist Isidore Isou kunnen zijn: maar ze zijn van Trefossa en ze hebben een functie, een zin, een betekenis, ze staan in een ‘bezield verband’ of geven althans aan een bestaand verband ‘bezieling’. Het is geen persoonlijke kunsttaal, maar een werkelijke taal die de dichter schept, die hij van een primitief communicatiemiddel tot cultuurtaal omschept.

Het Surinaamse Negerengels van Trefossa is een zeer doorzichtige taal (evenals de ‘lingua romana’ van George, die ook op bekende elementen berust; maar nogmaals: de lingua romana is een steriele éénlingstaal, terwijl Trefossa in de meest letterlijke zin voor een hele bevolkingsgroep nieuwe werkelijkheden ontsluit); wanneer men de helft van de gedichten met de letterlijke vertaling van Dr. Jan Voorhoeve gelezen heeft, is de rest al bijna zonder vertaling te volgen: en men merkt al spoedig dat men met een waarachtig en belangrijk dichter te maken heeft die alle registers te bespelen weet, van de simpelste ontroeringen tot modern-mystieke ervaringen, van een op tamtam-ritmen geïnspireerd danslied tot sonnetten toe. Deze laatste zijn enigszins in tegenspraak met wat de inleiders, de professoren Hellinga en Pée, schrijven: dat ‘de vormgeving van Trefossa niet gericht is op adaptatie van westerse taalcultuurvormen, maar op de mogelijkheden van eigen taalbezit...’ Het sonnet is hier wel degelijk een adaptatie van een westerse vorm en blijkt dan ook minder geslaagd: het sterke overwegen van de één- en tweelettergrepige woorden geeft het Negerengels iets staccatoachtigs, dat niet met de gebonden, regelmatig voortschrijdende vorm van het sonnet overeenkomt, wel daarentegen met allerlei ritmisch gebroken en gesyncopeerde versvormen. Maar het is op zichzelf begrijpelijk dat Trefossa, om de litteraire mogelijkheden van zijn taal aan te tonen, bij wijze van culturele ‘meesterproef’ het Negerengels ook aan deze hoog-litteraire vorm heeft willen toetsen.

Ik wil een tweetal gedichten van Trefossa citeren (gevolgd door de vertaling van Dr. Voorhoeve: van de vertaling uit wordt ook het origineel herkenbaar in zijn aan het Engels, Nederlands en Spaans ontleende elementen), en wel één dat als het ware nog geheel ingebed ligt in de folklore, of althans een litteraire transpositie van een in de folklore gegeven thema vormt, en één dat een zeer modern accent vertoont. Het eerste draagt als titel ‘gronmama’, hetgeen grondmoeder betekent (ieder stuk grond heeft volgens het Surinaamse volksgeloof zijn eigen ‘gronmama’ die aan die grond gebonden is):

mi a no mi
solanga mi brudu
fu ju a n' e trubu
na ini den dusun tetee fu mi stjin.

mi a no mi
solanga mi lutu
n' e saka, n' e sutu,
mi gronmama, te na ju ati.

mi a no mi
solanga m' no krari
fu tjibri, fu tjari
ju djersi na ini mi djodjo.

mi a no mi
solanga j' n' e bari
f' prisir ofu pen
na ini mi sten.

(ik ben niet ik / zolang mijn bloed / voor jou niet vertroebelt / in de duizenden draden van mijn lijf. // ik ben niet ik / zolang mijn wortels / niet zakken, niet schieten, / mijn grondmoeder, tot in jouw hart. // ik ben niet ik / zolang ik niet klaar sta / om te verbergen, om te dragen / jouw beeltenis in mijn ziel. // ik ben niet ik / zolang jij niet schreeuwt / van genot of pijn / in mijn stem.)

Het andere draagt de titel ‘santa’ (d.i. heilig) en maakt in zijn concentratie op het proces van het dichten, en met name zijn aandacht voor het papier zelf waarop het vers geschreven wordt (sinds Mallarmé kenmerkend voor veel moderne poëzie), een ook voor ons zeer ‘eigentijdse’ indruk. Het grote verschil tussen Trefossa en de primitieven ligt trouwens ook hierin dat Trefossa een ontwikkeld en modern-gecultiveerd mens is; wanneer ik mij niet vergis, moet hij goed thuis zijn in de moderne Spaanse poëzie, die van Alberti, Lorca, Guillén. Maar alweer: wanneer het papier voor Trefossa ‘heilig’ is, dan is het dat in een zeer veel fundamentelere zin dan het ooit voor een Europees dichter zou kunnen zijn: het is ‘heilig’ omdat het het begin van een totaal nieuwe cultuur betekent; wat Trefossa schrijft moet voor de Negerengels-sprekende in feite dezelfde sacrale betekenis hebben als voor de oudste mensheid de hiëroglyfen: het zijn heilige, want werkelijkheidscheppende tekenen. In Trefossa voltrekt zich een synthese van moderniteit en creatieve oorspronkelijkheid in de meest directe zin, die zijn poëzie uitermate boeiend maakt. Hier volgt dan het tweede gedicht:

a pis papira disi,
d' e wakti nanga pasensi
fu tjari den martji fu mi jeje,
a santa,
a santa lek Gado fesi.

te tingga srefi,
bedji fu mi no man tingga moro
f' go meri Gado memre,
no wan sma sa sab na sari f' dati,
no wan.

no wan sma
sa sab mi sari,
te na krin papira disi
sa wakti f' soso
fu di 'm no dukrun fara nofo
fo furu mi pen
nanga na braka
fu mi dipi brudu.

(dit stuk papier / dat afwacht met geduld / om de tekens van mijn geest te dragen, / is heilig, / 't-is heilig als Gods gelaat. // als zelfs kreupelen, / mijn gebed niet meer kan kreupelen / om te gaan tasten Gods geheugen, / zal niemand de droefheid daarvan kennen, / niemand. // niemand / zal mijn droefheid kennen, / als dit heldere papier / zal wachten voor niets / omdat ik niet ver genoeg gedoken ben / om mijn pen te vullen / met het zwart / van mijn diepe bloed.)

(1958)

21 De aanwezigheid van de dichter (*bij de* 70*ste verjaardag van A. Roland Holst*)

De dichter kent geen linkse weg, hij kent geen rechtse weg, en zelfs geen derde weg; hij kent alleen de éne weg, de weg die hij gaat. En eigenlijk zelfs deze niet: hij *is* die weg. Er staat geen kennis, geen keuze tussen hem en zijn weg, hij behoort niet tot de kennenden noch tot de kiezenden: hij is een *aanwezige*.

De kennende is nooit helemaal aanwezig: kennis is een lek waardoor voortdurend aanwezigheid wegstroomt; de kiezende is discontinu aanwezig, van daad tot daad verspringende, zijn leven een beeldroman en elke daad een prent, een beeld, meteen bij haar ontstaan reeds tot schijnaanwezigheid verhard. De dichter is een aanwezige; kennis doet hem geen schade, hij weet het lek te *dichten*, en van de daad weet hij alleen het creatieve moment, het moment waarop hij één is met zijn daad, te behouden en de prent, de verharding, van zich te schudden als een slang zijn oude huid. Kennis noch keuze werpen hun schaduw op de glans van zijn aanwezigheid. De glans: want in een wereld van afwezigen en halfwezigen doet het puurste en simpelste, de onschuld van de schaduwloze aanwezigheid, als een glans, een schittering aan; het is deze zuivere glans van de aanwezigheid die de dichter met het kind gemeen heeft.

A. Roland Holst is een aanwezige. Het is geen hyperbool, geen gezochte formule, het is een directe ervaring: nog nooit heb ik een mens ontmoet die zozeer en zo primair een indruk van *aanwezigheid* maakte, - niet de holle schijnaanwezigheid van de drukte, geen protserig *vertoon* van aanwezigheid, maar omgekeerd, een aanwezigheid die frappeert als stilte, - en alweer niet de stilte die een absentie is van geluid, maar die oorspronkelijke stilte waaruit alle geluid geboren wordt en waarin alle geluid terugkeert. Maar dit alles zijn benaderingen; de indruk die ik met de term ‘aanwezigheid’ wil aanduiden valt waarschijnlijk niet verder te analyseren; men herkent het licht aan zijn schaduw en misschien omschrijf ik het fenomeen aanwezigheid het best door te zeggen dat, in gezelschap van A. Roland Holst, anderen een af-wezige indruk maken.

Een aanwezige - dat wil zeggen een tegenwoordige. De meeste mensen zijn niet tegenwoordig, zij *ver*tegenwoordigen: een kerk, een partij, een opinie, een weg, een groep, een haat, een liefde, een poëzie, - en ten slotte zichzelf, hun eigen profiel, hun eigen standbeeld of statuet. Een opinie, een groep, een persoonlijk profiel heeft

zich gevormd, vertegenwoordigt een verleden, een *dood* verleden; de tegenwoordige is het omgekeerde van de vertegenwoordiger: hij is op ieder moment zelf en totaal aanwezig, hij wordt op ieder moment uit zichzelf geboren, hij is altijd nieuw.

Zo is de mens Roland Holst geen vertegenwoordiger van de dichter Roland Holst, noch de dichter van de mens: mens en dichter, dichter en burger zijn volmaakt één-en-tegenwoordig, en ook dit is een aspect van die gave, schaduwloze aanwezigheid - schaduwloos, want zonder het slechte geweten van dichter jegens burger en burger jegens dichter, dat kenmerkend is voor zoveel moderne dichters die het volstrekte geloof in hun dichterschap verloren hebben. Roland Holst is zonder meer een groot dichter, een dichter van een zodanig formaat dat de moderne tegenstelling dichterburger voor hem geen enkele betekenis heeft; als dichter en ziener, in de antieke betekenis van het woord, staat hij midden in de maatschappij, niet in de wisselende werkelijkheid van de maatschappij, niet in het zogenaamde ‘volle leven’ (waar hij de spot mee drijft), maar in de waarheid van de maatschappij; en wanneer hij zich in de jaren vóór en tijdens de laatste oorlog fel en hartstochtelijk tegen de ‘gedrilde drommen’ en de ‘brallende onderkaak’ keerde, dan betekende dat niet een ‘zwenking’ van een onwereldse naar een wereldse poëzie, maar was het evenzeer een uitvloeisel van zijn zienerschap, zijn *tegenwoordigheid*, als zijn bemoeienis met de voorwereld en Helena van Troje.

Dit laatste klinkt paradoxaal: is de bemoeienis met de voorwereld niet veeleer een vlucht in het verleden, een anti-tegenwoordigheid, een afwezigheid? Inderdaad - voor de kennenden en kiezenden, de afwezigen en de halfwezigen; voor de afwezige is aanwezigheid afwezigheid, zoals voor de geluidenmaker stilte absentie van geluid is. Een andere paradox is dat aanwezigheid zich altijd bij voorkeur in termen van verleden vertolkt (Gorter deed een grootse, maar mislukte poging zijn aanwezigheid in termen van toekomst te vertolken). Maar is het heden niet een fictie van de afwezigen? Bestaat het heden? In ieder geval heeft aanwezigheid niet met tijd maar met duur te maken, niet met werkelijkheden - wat men werkelijkheden noemt -, maar met waarheden. En wat de aanwezige betreft: omringd door afwezigen, afwezig voortschrijdend op linkse, rechtse en derde wegen, blijft er voor hem maar één weg open (open van ‘het heden’ uit gezien, de aanwezige kiest niet): de weg terug, dat wil zeggen de eigen weg, de weg van de creativiteit die altijd een weg naar de oorsprong is.

De dubbelganger, het groter, heviger ik: het zijn de ervaringen van een aanwezige in een wereld van afwezigen, van een ziende in een

wereld van blinden of één ogigen (rechts- of linksogigen); hij gaat niet ‘op’ in deze wereld, hij wordt erdoor gesneden, maar zijn grotere ik staat er verticaal boven en onder. Deze wereld is niet de ware - alle grote dichters hebben het geweten, en talloze kleine; maar de andere, omvattender wereld *tegenwoordig* maken hebben alleen de groten gekund.

De dichter is een aanwezige, en zijn aanwezigheid is een dubbele aanwezigheid: in deze en in de omvattender wereld, de ‘ruimte van het *volledige* leven’ (Lucebert); hij is middelaar, ziener en heraut. Deze waarheid van het dichterschap heeft A. Roland Holst op sublieme wijze tegenwoordig gemaakt in een tijd waarin de afwezigen en halfwezigen, de rationalisten en de ‘volle levers’ de toon aangaven. Ik citeerde zojuist Lucebert: met de jongere dichters, Lucebert, Andreus, schijnt een tijd, een klimaat aangebroken te zijn waarin men in Roland Holst weer het volmaakte voorbeeld van de dichter als middelaar, heraut en lichtbrenger zal zien; hun poëzie moge op het eerste gezicht hemelsbreed van die van A. Roland Holst verschillen, - maar betekent de naam Lucebert niet ‘lichtbrenger’ en heeft Andreus zich niet in de figuur van Empedocles herkend? Roland Holst is *aanwezig* en daagt de dichter uit, weer dichter te durven zijn, integraal en zonder slecht geweten.

(1958)

22 Man in het zwart, heer van het groen (*Pierre Kemp*)

Avondstemming, een van de korte gedichtjes van Pierre Kemp, luidt aldus:

> *Het is een avond zo zonder iets*.
> *Alles is er wel maar verrilt naar een niets*.
> *Het spel van de kinderen klinkt als van achter glas*,
> *of het al niet meer was*
> *waar het is*.

-. Zoals J.I. de Haan zich als dichter het zuiverst en volledigst gerealiseerd heeft in zijn kwatrijnen, zo Pierre Kemp in de korte gedichtjes die hij achtereenvolgens bundelde onder de titels *Stabielen en passanten, Fugitieven en constanten, Transitieven en immobielen, Standard-Book of Classic Blacks* enz., waaruit Adriaan Morriën de *Bloemlezing uit de kleine liederen* (aangevuld met een groot aantal ongebundelde of nog ongepubliceerde gedichten) samenstelde, die zonder enige twijfel als een der hoogtepunten van de moderne Nederlandse poëzie beschouwd moet worden. Zijn gedichten van langere adem zijn zeker niet te verwaarlozen - ik denk vooral aan *Pacific* en *Namiddag van een stille katholiek* -, zij staan vol originele beelden en briljante regels, maar zij missen de gaafheid, de perfectie van de 'kleine liederen'. Het zijn meer 'dichtoefeningen' - een 'rijmendans' noemt hij zelf zijn *Franse les in een korenveld*-van een originele geest dan werkelijke 'gedichten' - dat wil zeggen autonome, de persoon van de dichter transcenderende, organismen. Rijm en metrum, die in de langere gedichten vaak op een wat hinderlijke manier de aandacht trekken (als een kapstok waaraan het het gedicht is 'opgehangen'; anderzijds valt het niet te ontkennen dat het rijm soms tot verrukkelijke vondsten leidt), zijn in de kortere gedichten ondergeschikt gemaakt aan de totale versbeweging, de totale vers-'gedachte'.

'Klein' pleegt men te associëren met 'aardig, charmant', en charmant weer met 'oppervlakkig'; en omdat de kleine liederen van Kemp inderdaad iets charmants, iets op het eerste gezicht bijna kinderlijk-innemends hebben, heeft het lang geduurd eer men de betekenis van Pierre Kemps dichterschap heeft ingezien. Trouwens, dit inzicht is nog lang niet algemeen, en al hebben de Crite-

riumdichters (Hoornik) eerst, de experimentelen vervolgens van hun waardering voor het werk van Kemp getuigd, deze waardering gold toch in hoofdzaak een - in zijn soort voortreffelijke en zeer moderne - ‘minor poet’. Terwijl hij mijns inziens, juist in zijn ‘kleine liederen’, zeer beslist tot de ‘major poets’ gerekend moet worden; hij behoort tot het ras van een Gorter, Leopold, Nijhoff, Achterberg.

Immers, wat is een ‘minor poet’? Het is een betiteling die op zichzelf niets denigrerends inhoudt: Horatius, Catullus waren minor poets en zij hebben menig major poet overleefd. Minor of major is geen kwestie van rang maar van ras: de major poet is een ander *soort* dichter dan de minor poet, het is een dichter, zou men kunnen zeggen, die zich vollediger, totaler, aan het creatief avontuur overgeeft dan de minor poet, voor wie dichten niet (alleen) een vorm van expressie is, maar een wijze van existeren. De kwantitatieve begrippen minor en major hebben aldus niet zozeer betrekking op een meer of minder aan dichterlijk *kunnen* dan wel op een meer of minder aan dichterlijk ‘*engagement*’.

Pierre Kemp heeft (zo deelt Morriën in de Verantwoording van zijn bloemlezing mee) lange tijd rondgelopen met het verlangen ‘een gedicht te schrijven als Dante's Goddelijke Comedie, van welke illusie hij zich pas in 1927 kon ontdoen’. Het lijkt mij een verlangen dat alleen in de dichter kan leven die tot het ras van de major poets behoort - tenminste wanneer het, zoals hier het geval schijnt te zijn, om méér gaat dan de vage romantische jeugdgril ‘iets groots’ te willen scheppen, die ieder aankomend dichter wel kent. Een moderne Goddelijke Comedie, niet als vage wensdroom maar als reële creatieve preoccupatie, houdt als diepste dichterlijke impuls het verlangen in, niet om dit of dat gevoel, deze of gene gedachte uit te drukken, maar om *alles* uit te drukken: *alles* als zinvolle totaliteit, als alomvattende synthese van onze tijd. Pierre Kemp heeft deze nieuwe Goddelijke Comedie niet geschreven; misschien omdat hij geen Dante is, misschien ook omdat onze tijd zulk een alomvattende synthese niet toelaat (b.v. omdat het wezen van onze tijd juist in het fragmentarische ligt; de gangbare biografische verklaring dat Kemp door de condities van het journalistieke bestaan ‘geen tijd vond’ voor zulk een grootse onderneming is natuurlijk nonsens: het geen-tijd-hebben is óók een aspect van dat fragmentarische dat onze tijd eigen is; we *hebben* geen tijd omdat we tijd *zijn*, en we zijn tijd omdat we van onze tijd geen zinvolle synthese weten te geven die als zodanig - als zin, d.w.z. eeuwige waarde - *buiten* de tijd staat: een circulus vitiosus dus, geen causale relatie). Maar, anders dan de dichter voor wie de ‘moderne Goddelijke Comedie’ alleen

maar een vage jeugdige hybris vertegenwoordigt, stelt hij zich niet ‘in wijze zelfbeperking’ tevreden met dan maar een *deel*, iets relatiefs, uit te drukken en een poëzie van het ‘klein geluk’ (of klein ongeluk) te schrijven - nee, hij behoort tot het ras van de absolutistische dichters en wanneer hij niet *alles* kan uitdrukken dan zoekt hij het in het tegengestelde absolutum en concentreert zijn hele aandacht op de mogelijkheid om *niets* uit te drukken.

- Zoals in het gedichtje *Avondstemming*, dat ik hierboven bij wijze van introductie, van ‘thema’, citeerde; hetzelfde wat Kemp hier van de avond zegt kan men van het gedichtje zelf zeggen: alles is er wel, de woorden, de betekenissen, het ritme, het rijm zelfs - maar het *verrilt naar een niets*. In het verschuiven van de tijden (was, is) in de laatste twee regels, tastbaar gemaakt door de ‘klik’ van de klankverschuiving (-as, is), hóórt men als het ware dat ‘verrillen naar een niets’. Het gedicht heeft bijna geen substantie, het ‘drukt’ nauwelijks iets ‘uit’, geen ‘gedachte’, geen ‘gevoel’, eigenlijk zelfs geen stemming: het *is* een stemming, maar een stemming zo ijl dat zij nauwelijks een voedingsbodem biedt voor enig persoonlijk sentiment (en ‘uitdrukking’ vereist een persoonlijkheid die zich uitdrukt). Het gedicht drukt misschien niet helemaal niets uit - omdat niets nu eenmaal niet uit te drukken valt - maar het verwijdert zich toch zo ver mogelijk van de volte van het zijn, het is creatief georiënteerd op een niets-aan-uitdrukking; zo ziet de dichter, in een ander gedicht, zijn dichterschap als een *kat van het Niets* loeren op de werkelijkheid van de tijd:

> *Een nauwelijks welvende lijn*
> *beheerst de stilte en ik wil*
> *in het komende samenzijn*
> *niet anders zijn dan stil*.
> *Ik heb zulk verlangen mij liefst niet te roeren*.
> *Ik zoek een rustpunt, waar ik wil zitten loeren*
> *als een Kat van het Niets op de Muis van de Tijd*,
> *want die ben ik graag kwijt*.

In deze creatieve oriëntatie op het Niets staat Pierre Kemp niet alleen: men kan wel zeggen dat, te beginnen met Baudelaire en vooral Mallarmé, het Niets - de poging een *niets*, een leegte te scheppen - de wezenlijke inzet van de moderne poëzie is. Elke major poet, zo heb ik al aangeduid, is een absolutist: want een totaal engagement kan als objectief correlaat alleen maar een absolutum stellen. Alle grote poëzie heeft betrekking op zulk een absolutum: de Moira, God, de Mensheid, de Schoonheid - in ieder ge-

val een zinvolle totaliteit, of juister gezegd een absolute instantie die de heterogene werkelijkheid zingevend tot een totaliteit, een geheel dat meer is dan de som van de delen, maakt. Het moderne levensbesef is, zei ik, 'wezenlijk' fragmentarisch: het wijst iedere absoluutheid af; maar evenzeer is de (grote) poëzie 'wezenlijk' absolutistisch, op een absoluutheid gericht: een levensbesef dat elke absoluutheid vernietigt, houdt ten slotte maar één absoluutheid over, de ver-*niet*-igende instantie zelf - het Niet, het Niets.

Dat het Niets niet onder woorden gebracht kan worden is poëtisch gesproken geen bezwaar: God, de Moira, de Schoonheid zijn evenmin onder woorden te brengen, in woorden 'onder te brengen'; zij betekenen een richting, een creatieve oriëntatie, en wanneer het kompas van de dichter zuiver is, 'straalt' er iets van God, de Moira of de Schoonheid op de poëzie 'af'. Alleen, al deze instanties worden gedacht als een zekere volheid, een zijn, een aanwezigheid (hoe ver, hoe onstoffelijk ook); van een aanwezigheid kan 'iets' afstralen - maar van een Niet, het Niets? Het is er niet, het is een afwezigheid, een leegte, van een leegte kan geen werking uitgaan. Woorden hebben betekenissen, krijgen in hun samenspel een 'zin', en dit samenspel der betekenissen kan nuances opleveren, waarin men de absoluutheid God of Schoonheid als een zingevende aanwezigheid, als betekenis achter de betekenissen, bespeurt, ook zonder dat God of de Schoonheid zelf 'onder woorden' gebracht zijn. Het Niets staat buiten iedere betekenis: hoe kan de dichter, die zich van woorden en dus van betekenissen bedient, ooit in relatie tot het Niets treden? Hoe kan hij ooit ook maar de suggestie van een Niets scheppen, waar scheppen juist inhoudt: *doen zijn*, aanwezigheid, 'betekenis' geven?

De vraag lijkt onbeantwoordbaar - tenminste in deze, theoretische, vorm. Het feit zelf intussen dat de mens het begrip *Niets* heeft kunnen concipiëren, sterker nog: dat moderne dichters en filosofen door dit Niets tot in het diepst van hun existentie gebiologeerd worden, wijst er op dat aan dit Niets toch op een of andere manier, en geheel afgezien van alle filosofische finesses, 'iets' moet beantwoorden. Kant heeft de Godsbewijzen gehekeld, die uit de conceptie van de Godsidee op het bestaan van God sloten, en a fortiori kan men dezelfde kritiek uiten wanneer men op grond van de conceptie van een Niets tot het 'bestaan' van een Niets besluit. Dat neemt niet weg dat in de praktijk van de poëzie (en op andere terreinen van het leven, maar ik bepaal me nu maar tot de poëzie om niet al te ver in filosofisch drijfzand te raken) God, of hij nu 'bestaat' of niet, lange tijd een determinerende rol heeft gespeeld, m.a.w. een *creatieve werkelijkheid* is geweest; en zo is ook

in de moderne poëzie het Niets een creatieve werkelijkheid. Een *creatieve* werkelijkheid: d.w.z. een werkelijkheid die met worden, niet met zijn te maken heeft, of, wat op hetzelfde neerkomt, met *functies*. Het belangrijkste deel van een pot, zegt Laotse, is de leegte in het midden. D.w.z. zolang de pot niet als pot gezien wordt, maar als een stuk materie van een zekere willekeurige gevormdheid, is de leegte alleen maar een gat, een afwezigheid, een niets; zodra men hem echter als pot herkent, als *gebruiksvoorwerp*, en hem aldus in een dynamische samenhang - in de tijd, in het worden - plaatst, krijgt dit niets een *functie* die aan de pot als materiële aanwezigheid een bepaalde structuur geeft. De vraag of een 'Niets' al dan niet 'bestaat' is nu irrelevant geworden, even irrelevant b.v. als voor de coureur de vraag of beweging iets is dat 'bestaat'. Voor de theoretische filosofen is het misschien een intrigerende vraag of beweging 'bestaat', en zo ja wat beweging dan wel 'is', de coureur is er alleen maar in geïnteresseerd zoveel mogelijk - al dan niet 'bestaande', al dan niet 'aanwezige' - beweging in zijn wagen te krijgen. En zo is de moderne dichter erin geïnteresseerd zoveel mogelijk 'niets' in zijn gedicht te krijgen; of 'niets' bestaat doet er niet toe, als het niet bestaat moet het 'uitgevonden' worden - òmdat zijn poëzie nu eenmaal, niet volgens de rationele logica maar volgens de verslogica, een Niets als betrekkingscentrum eist (net zoals de middeleeuwse poëzie een God als betrekkingscentrum eiste).

Wij moeten dus van de praktijk van de poëzie, de functionaliteit van de poëzie uitgaan. Ik zei dat de moderne poëzie, waarvan Kemp een vertegenwoordiger is, ernaar streeft om *niets* uit te drukken; in feite - in de praktijk van de poëzie - komt dit hierop neer, dat de dichter de *autonomie van het gedicht* stelt. De 'autonomie van het gedicht' is een leuze die men tegenwoordig steeds vaker hoort, maar men moet hierbij twee dingen onderscheiden: de *kritische* eis, een gedicht los van zijn maker als een zelfstandig organisme te beschouwen, en de *creatieve* wens om een gedicht te schrijven dat niets (van de dichter) uitdrukt, maar er alleen maar *is*, als ding, als object. Overigens berusten beide attitudes natuurlijk wel op eenzelfde levensbesef, maar wat ons hier bezighoudt is niet de kritische maar de creatieve attitude. *Niets* willen uitdrukken wil feitelijk zeggen: ophouden een subject te zijn - want uitdrukking vooronderstelt een subject dat zich uitdrukt. Maar hoe kan de dichter ophouden subject te zijn? Ik heb het in het voorgaande eigenlijk al aangeduid: door in plaats van *niets* uit te drukken (dat zou inhouden: er als dichter het zwijgen toe doen) *een Niets* - een leegte, een afwezigheid -... niet zozeer 'uit te drukken' dan wel 'uit te vinden'.

Het uitgedrukte blijft altijd verbonden met degeen die uitdrukt, de zich uitdrukkende persoonlijkheid is in de uitdrukking zelf aanwezig, het arrangement van woorden en beelden blijft een persoonlijk arrangement. Een uitvinding is autonoom ten opzichte van haar uitvinder, de uitvinder is als persoonlijkheid niet in de uitvinding aanwezig; de Russen kunnen, zonder dat men hen op logische gronden kan tegenspreken, beweren dat een zekere Iwanow het eerst de fiets of het vliegtuig heeft uitgevonden: zij kunnen een dergelijke prioriteit niet laten gelden ten aanzien van de Mathildecyclus of *Cheops*.

Het begrip ‘uitvinding’ doet direct aan experimenten denken, en ik geloof ook dat het zo sterk experimenterende karakter van de moderne poëzie pas verklaarbaar wordt, wanneer wij haar in dit licht zien: de grondslag van deze poëzie is het - op de creatieve ‘gegrepenheid’ door het Niets gebaseerde - postulaat van de autonomie van het gedicht, dat het accent van de ‘uitdrukking’ naar de ‘uitvinding’ verschuift. Ik schreef hierboven dat werkelijk *niets* uitdrukken zou inhouden: er als dichter het zwijgen toe doen; en Rimbaud, die ondanks het feit dat hij bewezen had een geniaal, een ‘geboren’ dichter te zijn, zijn gedichten, verbrandde en er het zwijgen toe deed, is dan ook niet toevallig tot een legende, ja tot *de* legende van de moderne poëzie geworden. Legende: want zijn psychologische beweegredenen staan lang niet vast, het is volstrekt niet zeker dat hij inderdaad geen enkel gedicht meer geschreven heeft of zijn zwijgen inderdaad als ‘definitief’ bedoeld heeft, en trouwens: zou een andere tijd het hele geval niet hebben afgedaan met de laconieke constatering dat ‘zijn dichtader was opgedroogd’ (waar toch wel meer gevallen van bekend zijn)? In plaats daarvan is Rimbaud, de tweede, de ‘zwijgende’ Rimbaud, een legendarische, een *mythische* figuur geworden, de Christus van de nieuwe mythe waarop de moderne poëzie berust - de Christus van het Niets.

Arthur Rimbaud, als de Christus van het Niets, vertegenwoordigt het wonder, het ongerijmde: hij is de Zwijgende Dichter, degeen die dicht zonder iets uit te drukken; hij zwijgt plaatsvervangend voor alle dichters die als gewone stervelingen gedoemd zijn te spreken, zich uit te drukken, willen zij dichter zijn. Juist omdat het Niets een volstrekte onkenbaarheid is, heeft de moderne poëzie een dergelijke mythische ‘middelaars’-figuur nodig, die het Niets om zo te zeggen ‘incarneert’ en door zijn paradigmatische gestalte de poëzie van het Niets *sanctioneert*. De sprekende dichters kunnen er dan naar streven, het niets-aan-uitdrukking althans zo dicht mogelijk te benaderen: er is een *richting* aan de creatieve krachten gegeven. Dit richtingsbegrip is belangrijk; het maakt duidelijk hoe

het mogelijk is, binnen de betekeniswereld van het gedicht niettemin ‘iets’ van ‘het Niets’ aan te duiden: nl. door een vermindering - verdunning, verijling - van betekenis te suggereren, waarvan de limiet dan ‘het Niets’ zou zijn. Nogmaals: een kwestie van worden, van dynamiek dus: een proces.

‘Uitvinding’ van ‘een niets’ is dus hetzelfde als het nietigingsproces van het uitdrukkingsgehalte der poëzie, en dit nietigingsproces is, onder een andere gezichtshoek, weer gelijk te stellen met het postulaat van de autonomie van het gedicht. In deze problematiek van het Niets kunnen we de gemeenschappelijke voedingsbodem zien van de meest uiteenlopende experimenten in de moderne poëzie. Wanneer de dadaïst Tzara zijn ars poetica opstelt: ‘knip een aantal woorden uit de krant, werp de knipsels in een hoed, schud ze goed dooreen en schrijf ze op in de volgorde waarin je ze er vervolgens weer uithaalt’, dan is dit een poging het gedicht aan de jurisdictie van de dichter te onttrekken door het arrangement van de woorden aan het toeval in plaats van aan de persoonlijke keuze van de dichter over te laten en het gedicht aldus een autonoom leven te geven; en deze autonomie wordt verkregen door de woorden te betrekken op een Niets (een niet-aan-zin), dat op zijn beurt de afzonderlijke woordbetekenissen nietigt. (*Nietigt*, niet *ver*-nietigt: de woorden blijven, elk voor zich, hun betekenis behouden, maar deze komt ‘in de lucht’ - in een niets - te hangen). Het spreekt overigens wel vanzelf dat Tzara zich nooit aan zijn eigen recept gehouden heeft: hij zou dan immers ophouden dichter te zijn, en het gaat er juist om *als dichter* een ‘niets’ uit te vinden; maar het is typerend voor de *richting* waarin het dadaïsme zijn theoretische rechtvaardiging meende te moeten zoeken, een richting die toch in ieder geval door de praktijk van de dadaïstische poëzie is bepaald. Het surrealisme meende aan de dadaïstische paradox te ontkomen door het toeval van Tzara te vervangen door het ‘Onderbewuste’: het Onderbewuste immers is een instantie, die, evenals het toeval, buiten de jurisdictie van de dichter valt, terwijl de dichter het op een of andere manier toch ook weer zelf is - het is *zijn* onderbewuste dat spreekt. Hier lijkt dus de mogelijkheid te zitten om het aanzijn te geven aan een autonoom gedicht, dat niettemin door een dichter gedicht is. De geschiedenis van het surrealisme illustreert wel de onbetrouwbaarheid van dit bondgenootschap met het Onderbewuste, maar daar gaat het in dit verband niet om; een uitsluitend theoretische rechtvaardiging van de poëzie van het Niets is nu eenmaal onmogelijk, omdat deze poëzie het onmogelijke wil; het is er mij alleen om te doen aan te tonen, dat de grondstructuur van de verschillende modernismen steeds weer dezelfde is en door de-

zelfde problematiek van het Niets bepaald wordt (ook al is de dichter zich daarvan niet altijd 'bewust').

Andere dadaïsten, Hugo Ball b.v. en Kurt Schwitters, hebben de oplossing ook wel eens in andere richting gezocht; waar Tzara en de surrealisten een niets-aan-uitdrukking trachtten te bereiken door het persoonlijk arrangement te nietigen zodat de woordbetekenissen 'in de lucht' komen te hangen, laten zij het arrangement intact, maar ontnemen het elke 'persoonlijkheid' door de woorden zelf tot pure klanken te reduceren:

gadji beri bimba
glandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
glandridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassasa tuffm i zimbrabim...

De bedoeling van zo'n klankgedicht van Hugo Ball is duidelijk: door het arrangement van woorden die alleen maar woord*lichamen* zijn, ontdaan van elke geestelijke inhoud, een poëtische autonomie, een niets-aan-uitdrukking te suggereren. Maar suggereert het dat inderdaad? Nee, het 'suggereert' helemaal niet, want suggereren - verwijzen naar - is een geestelijke aangelegenheid, en hoe kan iets dat niets betekent iets geestelijks verrichten? Het is alleen maar een statische aanwezigheid, een erg povere aanwezigheid maar zonder dat die poverheid enige dynamische relatie tot een absolutum, i.c. een Niets heeft. Want daar gaat het om: het Niets, als limiet van de nietiging van betekenis, blijft niettemin op een 'betekenis' betrokken, blijft niettemin (en alweer zonder filosofische finesses) een 'geestelijke' factor. De poëzie van het Niets realiseert zich in de paradoxale *spanningsverhouding* van een Ik dat zich in woorden, en dus betekenissen, uit en een uiting die een 'uiting' is van Niets; heft men deze paradox op door de woorden te vervangen door klanken, dan heft men daarmee tevens de spanning op en blijft er alleen een inerte klankmassa over.

Op een subtieler wijze gaat Mallarmé te werk: hij laat de woorden met hun betekenissen, hij laat ook de interrelatie, het samenspel der betekenissen intact, maar tegelijk geeft hij het klankmateriaal een zodanig arrangement dat men *evengoed* zou kunnen zeggen dat de woorden uitsluitend om hun klank gekozen zijn; of juister nog: hij arrangeert het klankmateriaal op een zo strengmathematische, op een zo *wetmatige* wijze, dat de betekenis van de woorden een *toevalligheid* lijkt - een bijprodukt, een epifenomeen. Het effect

van deze mathematische compositie (waarbij Mallarmé de ideeën van Edgar Allan Poe navolgde en perfectioneerde) is er een van *vervreemding*; in combinaties als ‘Aboli bibelot’ of ‘le décor/Des licornes’ worden de woorden vervreemd, ‘losgezongen van hun betekenissen’ (Nijhoff), en waar het hele gedicht met mathematische stringentie op zulke klankarrangementen is opgebouwd, ‘vervreemdt’ het hele gedicht van zijn ‘inhoud’. Om nogmaals Nijhoff aan te halen: ‘er staat niet wat er staat’ - er staat *niet* wat er staat, er is een Niet in het spel; langs mathematische weg wordt een Niets ‘uitgevonden’, dat de betekenissen nietigt. Iedereen kent wel het gevoel waarbij een bepaald woord plotseling als ‘vreemd’ wordt ervaren, niet meer naar een realiteit verwijst maar wezenloos ‘in de lucht’ komt te hangen; het gaat er Mallarmé om, dezelfde sensatie ten opzichte van een heel gedicht teweeg te brengen, het gedicht door een zone van Niets te omgeven en het aldus los te maken van de menselijke realiteit; hij drukt de realiteit slechts uit ‘*en sa presque disparition vibratoire*’.

Dit ‘vibratoire’ lijkt verrassend veel op Pierre Kemp's ‘verrillen’:

> *Alles is er wel maar verrilt naar een niets*.

En natuurlijk niet toevallig: het is eenzelfde attitude tegenover de poëzie, eenzelfde grondervaring van de poëzie die zich in dezelfde termen vertolkt. Mallarmé schrijft in een brief, dat tengevolge van zijn poëtische experimenten: ‘J'ai presque perdu la raison et ce sens des paroles les plus familières’; Kemp schrijft in het gedicht *Vervreemding*:

> *Ik werd van ver en alle dagen word*
> *ik maar van verder en bekijk de muren*.
> *Hoe lang zal mij dat verder worden blijven duren*?
> *Hoe kan ik nog intenser naar de stenen turen*?
> *Ik kan er toch niet* binnen *gaan*!
> *Daar schijnt de zon en nu kom ik weer aan*,
> *ik keer terug, voel me in mijn kleren staan*,
> *maar weer omzijgt die leegte me en nauw weet*
> *ik verder weg me, dan waar ik alleen vergeet*.

We ontmoeten ditzelfde gevoel van vervreemding bij Leopold, bij Nijhoff, bij Achterberg, allen dichters die in hun poëzie in sterke mate door het Niets gehanteerd zijn. Ik wil op deze structurele verwantschappen hier niet verder ingaan, en wanneer ik in het voorgaande wat lang heb uitgeweid over de poëzie van het Niets, dan is

dat omdat ik geloof dat zonder deze achtergrond de poëzie van Kemp alleen maar miskend kan worden; het Niets is het grote poëtische avontuur van de moderne tijd, en dit avontuur - en de medestanders die hij daarbij heeft - geeft pas het noodzakelijke reliëf aan Kemp's poëzie. Men zegt van deze poëzie: het is aardig, charmant, maar het gaat niet diep - hetgeen dan inhoudt: er staan geen ‘grote’ gedachten in, er worden geen ‘diepe’ gevoelens in tot uitdrukking gebracht. Maar men beseft niet dat de poëzie van Kemp zich in regionen beweegt waar gedachten en gevoelens, hoe ‘groot’ en ‘diep’ ook, allang geen rol meer spelen, allang als bijkomstigheden, *toevalligheden* herkend zijn, - zoals Rilke dicht:

> *hungernde Fremdheit umzog das zufällige Flackern*
> *meiner Gefühle*.

- in regionen waarvan Rilke verder zegt:

> *Ausgesetzt auf den Bergen des Herzens. Siehe, wie klein dort*,
> *siehe die letzte Ortschaft der Worte, und höher*,
> *aber wie klein auch, noch ein letztes*
> *Gehöft von Gefühl*.

De poëzie waarvan Kemp een vertegenwoordiger is, is religieus, mystisch (of hoe men het noemen wil) van aard, georiënteerd op een absoluutheid die men objectief als het Niets, subjectief als de ‘existentie’ kan aanduiden, - een absoluutheid die elke gedachte, elk gevoel als te relatief, te menselijk achter zich laat. Te menselijk, want het poëtisch interesse van Kemp ligt aan de uiterste grenzen van het menszijn (‘Al lang ben ik een der zielen van de rand’, luidt het begin van *Elegie om het verlies van Amaranth*), in wat hij noemt - in het gedichtje *Al dat Andere* - een ‘uitersten-melodie’; en in een ander gedicht schrijft hij:

> *Als ik sterf, zullen er dan*
> *geen geesten komen, die zeggen*:
> *Kijk! daar waait Kemp uiteen*!
> *Was het eigenlijk ooit een man*?
> *Liep hij ooit voor de vrouwen weg en*
> *liep hij er wel omheen*?
> *Was hij wel meer dan een geest*,
> *of is hij misschien maar muziek geweest*?

Het gaat in de poëzie van Kemp, om nogmaals een uitdrukking van Rilke te gebruiken, om een ‘Schwinden’, een verijlen, een ‘onttrekken’ van betekenis, van volte, gewicht, presentie. De ‘kinderlijkheid’ van Kemp is een van de vermommingen van dit ‘Schwinden’; het is een technisch hulpmiddel, zoals het mathematisch klankarrangement het bij Mallarmé was. Het effect van de ‘kinderlijke visie’ is hetzelfde als dat van de klankarrangementen van Mallarmé: de vervreemding, de wereld die als vreemd, als on‘gewoon’ ervaren wordt. Men kan ook zeggen als ‘oorspronkelijk’. Dit zijn dan ook de adjectieven die men in besprekingen van het werk van Pierre Kemp het meest tegenkomt: ‘kinderlijk’ (hij heeft ‘de onschuld van het kind behouden’, hij is ‘ergens kind gebleven’) en ‘oorspronkelijk’ (‘origineel)’; twee begrippen die onverbrekelijk bijeenhoren, want alleen een kind kan werkelijk ‘oorspronkelijk’ zijn, omdat het nog ‘in de oorsprong’ staat, omdat het de wereld ‘voor het eerst’ ziet. Maar men vergeet dat de dichter ten slotte geen kind *is*; dat hij zijn kind-zijn ‘ergens’ gaaf en onaangetast ‘bewaard’ zou hebben is nonsens; het ‘kind-in-hem’, voor zover het als herinnering bestaat, is een onzelfstandig deel geworden van de betekeniswereld van de volwassene. De oorspronkelijke wereld van het kind is een wereld *zonder relaties*, elke zichtbaarheid, elke aanwezigheid is een afzonderlijk ‘ding’, zonder functionele verhouding met andere dingen (of hoogstens contiguïteitsrelaties, geen relaties die functies zijn van een hiërarchisch geordend betekenissysteem). Wij zien de lippen als deel *van* het gezicht; een kind zou kunnen zeggen dat de lippen *op* het gezicht liggen, en Kemp dicht:

> *Een jonge dame draagt haar lippen op haar mond*
> *en uit de straat treedt zij zo op het plein*.

Maar voor de dichter is deze wereld niet ‘oorspronkelijk’ gegeven, zij berust op een intellectueel proces: het proces van de *nietiging* van de volwassen betekeniswereld. Wat bij het kind gewoon kijken is, is bij de dichter ‘intens turen’ (zie het hierboven aangehaalde gedicht *Vervreemding*) net zolang tot het object van het turen ‘ontvreemd’ is aan de betekeniswereld, omgeven door een zone van Niets. In het volgende gedichtje:

> *De stad is vol wielen en hoeken*.
> *De huizen vol ramen en zoekende*
> *mensen gaan heen en weer*.
> *De mensen zijn vol mannen en vrouwen*
> *en om de hoek van gebouwen*
> *kijkt een dame in een heer*.

- in dit gedichtje komt de ‘kinderlijkheid’ van Kemp wel zeer duidelijk tot uitdrukking, maar even duidelijk zien we de weloverwogen, zorgvuldig uitgebalanceerde (men denke aan de *loerende* Kat van het Niets - een methodologisch beeld!) techniek van nietiging, die eraan ten grondslag ligt. ‘De stad is vol hoeken’ is een normale, op volwassen niveau aanvaardbare constatering, maar door er ‘wielen’ aan toe te voegen en deze op één lijn met ‘hoeken’ te stellen, ontneemt men deze wielen hun functie: ze komen ‘in de lucht’ te hangen, het zijn voorwerpen door een aura van vreemdheid omgeven. ‘De huizen zijn vol ramen’ is eveneens een aanvaardbare constatering, maar door er ‘en zoeken-’ (dat door het parallellisme met de vorige regel, geaccentueerd door het rijm, de indruk van een als zelfstandig naamwoord gebruikte infinitief maakt) aan toe te voegen, raakt dit zoeken los van de zoekende mensen: er is ‘zoeken’ en er zijn mensen die heen en weer gaan - twee *dingen* die onafhankelijk naast elkaar staan, elk met een zonevan-niets om zich heen. Ook ‘de mensen’ is een ding, een holle uitgestrektheid waar men ‘mannen en vrouwen’ in kan stoppen; en ‘een dame’ en ‘een heer’ ten slotte zijn zuiver zakelijke onderscheidingen, zonder functionele relatie (seksueel b.v.; ‘een dame’ en ‘een heer’ zijn geen polariteiten, zoals ‘een vrouw’ en ‘een man’ het zouden zijn).

Door deze opheffing van de functionaliteit bereikt Kemp dus hetzelfde wat Mallarmé met zijn klankarrangement bereikt; maar evenmin als bij Mallarmé de klankharmonie doel op zichzelf was, is bij Kemp de ‘kinderlijkheid’ doel op zichzelf. Achter het masker van het Kind komt een tweede masker te voorschijn: het masker van de Plant; met nog meer recht dan ‘kinderlijk’ zou men Kemps poëzie ‘vegetaal’ kunnen noemen. Op de weg naar het Niets, dat het wezenlijke doel van zijn poëzie is, is het Kind een eerste schijngestalte: de fase van de nietiging der relaties, der functies, waardoor er alleen afzonderlijke ‘dingen’ overblijven; maar achter de wereld van het Kind liggen nog diepere, nog primitievere, nog ‘oorspronkelijker’ werelden verborgen: die van het Dier, van de Plant - de vegetatieve sfeer. Het voortschrijdend nietigingsproces nietigt na de relaties ook de ‘dingen’ zelf; wat dan overblijft zijn alleen stemmingen, geuren, ijle, atmosferische sensaties, ‘trillingen’ (het ‘verrillen naar een niets’) enz., kortom: de wereld waarin de Plant leeft, het biologische verleden, de biologische ‘kindertijd’. Dit biologisch verleden is natuurlijk evenmin - of nog veel minder - ongerept in de mens ‘bewaard’ gebleven als het persoonlijke verleden, maar aangezien de mens nog altijd enkele vegetatieve functies met de Plant gemeen heeft, kan hij een stadium bereiken waarin hij zich

als verwant aan een vegetatieve wereld ervaart, zich in het teken van de Plant ziet:

Eigenlijk zijn al die takken en die blaren
vrije groene hoeden op mijn haren.

of:

Ik zuig mij vol aan iets. 't Is of mijn oude kop
zich traag verandert in een bloesemknop.

Let wel: waar de dichter creatief op gericht blijft, is niet de schepping van een Plant, maar de 'uitvinding van een Niets'; de begrippen plant, bladeren, bloesem duiken alleen op als *symbool* van een bepaald stadium dat de dichter op zijn 'weg naar het Niets' bereikt heeft, een stadium van vegetatieve sensaties, sensaties zoals een plant die zou kunnen hebben, en die zònder plantaardige symboliek veel directer naar voren komen in regels als:

Een grote lucht wuift langs mijn kleine oren.
Het is zo stil dat ik haar gang kan horen.
Ik ga niet ver en keer zo spoedig om
en zoek geen lucht, waar ik maar zelden kom.

- of waar de dichter spreekt over meisjes die

...ademhalen
met een gezicht, dat in louter lippen ligt,
lippen beschenen door louter licht.

Gesteld dat een plant gedichten zou kunnen schrijven, dan zouden dat inderdaad *autonome* gedichten zijn, gedichten die niets 'uitdrukken' maar er alleen maar 'zijn' (als woordgeur), want het vegetale niveau kent nog geen subject-objectsplitsing, en zonder subject geen 'uitdrukking'. De plant zou zich dan inderdaad kunnen afvragen:

waar komen nu mijn gedichten vandaan
en waar sluipen zij uit
mijn huid?

Dat wil zeggen, alleen het woordje 'mijn' zou natuurlijk niet op zijn plaats zijn, en daarom zijn deze regels dan ook niet van een hypothetische dichtende plant, maar van de dichter Pierre Kemp. Hoe-

zeer hij zich ook met de Plant zou willen identificeren, hij kan het als dichtend mens toch niet verder brengen dan een soort bosgod (in zijn toelichting bij *De namiddag van een stille katholiek* vertelt hij dat het gedicht ‘aanknooppunten’ vertoont bij Mallarmé's *L'après-midi d'un faune*), ‘heer der groene stilte’, zoals hij zichzelf aanduidt; en ‘heer der groene stilte’ kan hij alleen zijn op voorwaarde dat hij tegelijk ‘man-in-het-zwart’ is. Deze laatste betiteling komt in verschillende gedichten, en met name ook weer in *De namiddag van een stille katholiek* voor, waar hij in de toelichting meedeelt dat deze benaming haar aanleiding vindt ‘in de kledij van de dichter, die altijd rigoureus in 't zwart is’. Een faun, ‘heer der groene stilte’, die rigoureus in het zwart gekleed is, lijkt wel een zeer paradoxale combinatie; maar deze paradox is de spil van zijn poëzie. In het gedicht *Nieuws van de Zwarte Man*:

> *Alleen de kleren van de Zwarte Man*
> *bewegen zich nog op aarde*
> *en zoeken naar zijn portret*.
> *Een van zijn jasmouwen kan*
> *zich nog heffen tot aan zijn bejaarde*
> *hoed*,
> *als had die gelet*
> *op een leeggelopen groet*.
> *Hoor zijn dode broek eens wandelen*
> *langs de bijgeschilderde amandelen*
> *ogen der vrouwen van deze tijd*!
> *Is hij al in zijn eeuwigheid*?
> *Zijn lippen waren meer blauw dan rood*.
> *Maar, alweer, waar is hij dan dood*?

- in dit gedicht wordt het duidelijk dat de Zwarte Man, de Man-in-het-Zwart, *het Niets* symboliseert, of, als ik-figuur in het gedicht, de ‘uitvinder van het Niets’: hij is omgeven door een zone van ‘dood’ en leegte (‘leeggelopen’-heid).
De-Man-in-het-Zwart is de dichter die nietigt, een Niets-aan-uitdrukking uitvindt (en de term ‘rigoureus’ verwijst naar de oriëntatie-op-het-Niets als dichterlijke *methode*); ‘heer’ zijn van ‘de groene stilte’ is het minimum-aan-uitdrukking dat hij in de werkelijkheid van het gedicht bereiken kan.

De Man-in-het-Zwart is, in zijn dichterlijke actie, identiek met de loerende Kat van het Niets, en niet toevallig krijgt de Man-in-het Zwart in *De namiddag van een stille katholiek* de rol van een in-het-verborgene-loerende toebedeeld; en in de beste van zijn kleine

liederen heeft men bijna ‘tastbaar’ het gevoel dat zich ergens in de verborgenheid van het gedicht een loerend - ‘intens turend’: ik herinner aan het gedicht *Vervreemding* - ‘niets’ bevindt, dat de betekenissen, de gevoelens en gedachten, al wat ‘uitdrukking’ is, *wegzuigt* tot er ‘niets’ overblijft dan een (autonoom) gedicht. Hij is zichzelf hiervan ook terdege bewust, en in het curieuze gedicht dat ik tot slot wil citeren geeft hij zelfs een symbolische *lokalisatie* van ‘het niets’ in het gedicht aan, nl. in de punt aan het slot (overigens verdient het vermelding dat veel van zijn kleine liederen naar het slot toe een samentrekking, een ritmische versnelling vertonen - het aan het begin van dit opstel geciteerde gedichtje is er een voorbeeld van -, alsof zich daar inderdaad de ‘plaats van zuiging’ bevindt), waardoor de dichterziel verdwijnt - het gedicht aldus autonoom achterlatend:

Zwart-blauwe punt-poort in het heelal

Het is weer nacht in mijn mond.
Ik heb sterren gegeten
en ben, als altijd, die grote daad terstond
vergeten.
Nog is er vuur van in mijn ogen.
Ik kan er mijn vingers van zien,
tekenend met grote bogen
de rondvaart van de machine
mijner ziel tot waar die verdwijnen zal
door een zwart-blauwe punt-poort in het heelal.

(1956)

23 Het energetisch materialisme van Achterberg

Talloze dichters hebben verzen geschreven voor een gestorven geliefde; verscheidene dichters hebben in de dood van de geliefde een aangrijpingspunt gevonden voor metafysische of mystieke speculaties omtrent het raadsel van leven en dood; geen dichter misschien heeft de dood van de geliefde zozeer tot de spil zelf van zijn dichten en denken gemaakt, tot de hefboom als het ware waarmee hij de hele kosmos uit zijn voegen tracht te lichten als Gerrit Achterberg.

Een spil, een hefboom: want de dood van de geliefde is voor Achterberg niet zozeer een contingent biografisch feit waaromheen bepaalde gevoelens en gedachten kristalliseren dan wel een elementaire, aan elke biografische bepaaldheid voorafgaande waarheid, een dimensie van het menselijk bestaan als zodanig, waarvan de reële, biografische dood van de geliefde in feite alleen een bevestiging is. Men zou kunnen zeggen: in de oorspronkelijke waarheid ‘de geliefde is dood’ vindt Achterberg de poëtische formule die het menselijk tekort op de meest pregnante wijze tot uitdrukking brengt - een formule die voor hem op soortgelijke wijze een obsessie *en* tevens een alle creatieve krachten mobiliserende leuze - een ‘magische formule’ als het ware - vormt als voor Nietzsche de formule ‘Gott ist tot’; want zoals voor Nietzsche de dood van God niet alleen een negativum, een afwezigheid, maar tevens een appèl aan het scheppend vermogen van de mens betekende en tot een titanistische filosofie leidde, zo leidt ook de dood van de geliefde bij Achterberg tot een titanistische poëzie die met het machtsmiddel van de taal tot de laatste geheimen van hemel en hel, materie en oneindigheid wil doordringen.

In 1931 debuteerde Gerrit Achterberg met de bundel *Afvaart*; in 1939 volgde zijn tweede bundel *Eiland der Ziel*, en van dat jaar af tot heden verschenen van hem jaarlijks een of meer gedichtenbundels (pas in de laatste jaren neemt het produktieve tempo iets af) die stuk voor stuk, met nauwelijks één inzinking, en ondanks de schijnbaar zo precair smalle thematiek, van een steeds opnieuw verbluffende kracht en oorspronkelijkheid zijn. In de periode tussen *Afvaart* en *Eiland der Ziel* valt de tragische dood van de geliefde die sindsdien van vers tot vers, van bundel tot bundel het centrale en allesoverheersende thema van zijn poëzie vormt. Dit zijn de biobibliografische feiten. Maar het merkwaardige is, dat de

bundel *Afvaart* en de na de dood van de geliefde verschenen bundels in essentie eigenlijk bijzonder weinig verschillen: in deze eerste bundel al wordt de geliefde in het vers feitelijk als *gestorven* gedacht, in deze eerste bundel al wordt het met de dood van de geliefde verbonden poëtische titanisme, althans in aanleg, zichtbaar, en evenzeer het schuldgevoel dat er de keerzijde van vormt. De bundel *Afvaart* bevat reeds in aanleg de gehele thematiek van de latere Achterberg; aldus wordt het hierboven gezegde: dat deze thematiek - centrerend rond de dood van de geliefde - aan elke biografische feitelijkheid voorafgaat, ook door de concrete ontwikkelingsgang van de dichter bevestigd. De formule ‘de geliefde is dood’ betekent dan ook enerzijds een radicalisering van het besef dat de mens sterfelijk is - want waar wordt de sterfelijkheid directer ervaren dan in de dood van de geliefde? mijn eigen dood immers maak ik persoonlijk niet mee -, anderzijds symboliseert zij als het ware de gedachte dat elke menselijke verhouding noodzakelijkerwijs onvolmaakt, elke passie, om met Sartre te spreken, ‘nutteloos’ is. We zien deze ‘nutteloze’ passie, die als een golf tegen de rots van het onherroepelijke einde uiteenspat, reeds dadelijk in het gedicht ‘Achter het einde’ uit de eerste bundel van Achterberg:

De wind en haar kleren lagen nog saam
maar het was al over;
ergens tegen de sterren aan
sloeg het raadsel uiteen, maar wie gelooft er
dat het hiermee eindigt, wat zo begon
dat het de elementen verzamelen kon
in énen greep, binnen één bloed?
wat zo begon
dat ik het zelf niet geloven kon,
dat ik niet wist waarom het begon
dan dat het niet anders eindigen kon
dan in de eeuwigheid.

(In het ‘ongeloof’ van de dichter aan zulk een absurd einde ligt de wortel van zijn latere titanisme: hij laat de logica van de passie, die ‘eeuwigheid wil’, zwaarder wegen dan de realiteit en het nuchtere verstand en zoekt als Orpheus de geliefde uit de dood terug te voeren). Men kan de vraag stellen of met dit ‘einde’ de dood van de geliefde is bedoeld of eenvoudig een verwijdering, een verkilling, een breuk, d.w.z de dood van de liefde; het komt in wezen echter op hetzelfde neer: de dood van de liefde betekent tevens de dood van de geliefde (ze existeert immers niet meer als geliefde) en

de formule ‘de geliefde is dood’ betekent ook ‘de liefde is dood’. Van het begin af aan is de poëzie van Achterberg dan ook de verbeelding van de onrealiseerbare liefde, van de onoverbrugbare kloof die het ik van de ander gescheiden houdt, van de ‘passion inutile’ die zichzelf verteert en voor welke de liefdesharmonie onbereikbaar blijft. De poëzie van Achterberg is in laatste instantie poëzie van de menselijke eenzaamheid, de fundamentele verlatenheid van de mens:

> *Het nameloze, doelverlatene van dit*:
> *tussen de mensen in te zijn als een*
> *tussen de stenen van de straat verloren steen*;
> *o dood getal in lege som alleen*.

- een verlatenheid die zich juist in de wanhopige speurtocht naar de ander, de Ander bij uitstek: de geliefde, het scherpst en schrijnendst manifesteert.

De werkelijke dood van de geliefde betekent dan een radicalisering en verheviging van deze hele problematiek van liefde en dood; was de dood in de eerste fase van zijn dichterschap nog een min of meer abstracte voorstelling, een ongrijpbare vijand, nu is hij plotseling een existentiële werkelijkheid, en: hij is lokaliseerbaar. Dood en leven hebben kortsluiting gemaakt en de plaats van kortsluiting is de geliefde; alles wat met de geliefde te maken heeft, heeft ook met de dood te maken: er leidt een zichtbaar spoor naar het land van de dood; de dood heeft zich blootgegeven, er moet, poëtisch gesproken, een mogelijkheid zijn om hem na te sluipen, te belegeren, te attaqueren. En we zien dan ook hoe de dichter in zijn verzen alles wat rechtstreeks of zijdelings met ‘haar’ te maken heeft: herinneringen, kleren die zij heeft gedragen, voorwerpen die zij heeft aangeraakt, straten waardoor zij gegaan is, naamplaatjes die zij heeft gelezen, mensen die haar misschien eens gezien hebben en in wier pupil dus nog iets van haar aanwezig moet zijn, afspeurt naar ‘zwakke plekken’ die het hem mogelijk zouden maken, de grens van leven en dood te overschrijden; hij ziet zichzelf, de dichter, als een vogelaar die de dood tracht te verschalken:

> *IJler en dunner fluit de vogelaar*,
> *die om de hoek der woorden is verschenen*.
>
> *Hij lokt u langzaam over het trottoir*
> *van deze stad naar huis, buiten de dood*.
> *Hij voert u langs zoveel herkenningspunten*:

de Overtoom, het Leidse Plein, de Munt en
de Kalverstraat, dat ik u word gewaar
winkelend bij Van Zanten & De Groot.

- die de geliefde uit de dood tracht te ontzetten, haar terug te voeren en een nieuwe liefdesverhouding, bevrijd van de factor dood, de factor tijd, met haar aan te gaan - niet in de door de dood besmette realiteit van het dagelijks leven, maar in de realiteit van de creatieve sfeer, het gedicht. Een realiteit die voor de dichter overigens niets abstracts heeft en die hij zeer lichamelijk beleeft; in het volgende korte gedicht wordt het vers b.v. gezien als een nieuwe 'huid':

De tijd vouwt u naar binnen.
Ik breid mij om u uit
met het geheiligd linnen
mijner onsterflijkheid.
Er kan geen dood beginnen
in deze nieuwe huid.

en elders spreekt hij van 'het vlezen woord, / dat in mijn keel geboren wordt'. Maar ook de ontzetting van de geliefde uit de dood, of althans de poging daartoe, draagt een huiveringwekkend lichamelijk, men zou bijna geneigd zijn te zeggen 'naturalistisch' karakter, zoals in het fascinerende gedicht *Thebe*, waarin de dichter in het 'ondergronds geburchte' van de dood afdaalt,

Totdat mijn voeten op u stuitten:
uit een volslagen duisternis
zag ik uw ogen opensplijten;
uw handen, die ik niet kon tillen,
voelde ik langs het leven strelen,
dat in mij sloeg;
uw mond, in dood verholen, vroeg.

Een taal waarvoor geen teken is
in dit heelal,
verstond ik voor de laatste maal.

Maar had geen adem meer genoeg
en ben gevlucht in dit gedicht:
noodtrappen naar het morgenlicht,
vervaald en veel te vroeg.

of in het kortere gedicht *Standbeeld*, waarin we het gevoel hebben een *lijfelijke* worsteling met de dood mee te maken:

Een lichaam, blind van slaap,
staat in mijn armen op.
Ik voel hoe zwaar het gaat.
Dodepop.
Ik ben een eeuwigheid te laat.
Waar is je harteklop?

De dikke nacht houdt ons bijeen
en maakt ons met elkaar compact.
'Om Godswil laat mij niet meer los;
mijn benen zijn geknakt',
fluister je aan mijn borst.

Het is of ik de aarde tors.
En langzaam kruipt het mos
over ons standbeeld heen.

Overigens, waar de dood van de geliefde bij Achterberg als het ware 'pre-existent' is, is het alweer niet noodzakelijk het gedicht in deze zin te zien als een titanische worsteling van de dichter om de gestorven geliefde weer tot leven te brengen: men kan het gedicht ook dezerzijds van de dood interpreteren als een uitbeelding van de groteske inadequaatheid van de liefde zelf, de wanhopige onvolmaaktheid van iedere liefdesverhouding; de beide interpretaties sluiten elkaar niet uit maar in: het is de dood van de geliefde die de dichter ertoe gebracht heeft, de 'algemene' waarheid van het erotisch tekort op een zo obsederend-plastische wijze uit te drukken. In de eerste bundel van Achterberg komen de regels voor:

Wat is dit een zoete verbintenis,
u en de dood en ik,

die op het eerste gezicht in vreemde tegenspraak lijken te staan tot de opvatting van de dood die wij tot nu toe ontmoet hebben, de dood als symbool van de menselijke beperktheid, de dood als de vijand aan wie de geliefde ontrukt moet worden. Hierin ligt echter juist de dialectiek van het dichterschap, dat hetgeen op het menselijke vlak een echec betekent op het dichterlijke vlak in een triomf kan omslaan; immers, het is juist de dood van de geliefde die de dichter aanspoort, opzweept tot een uiterste aan dichterlijke machtsontplooiing:

Vanen van moed ontvouwen zich
om de bazuinen van het woord
tegen de ringmuur van uw oord
te steken tot hij zwicht.

- en hoe onbereikbaarder de gestorven geliefde lijkt, hoe hoger hij de spanning van zijn woordpotentieel moet opvoeren om haar te bereiken, des te hoger stijgt zijn creatief, titanisch zelfbewustzijn:

Ik ben allang Napoleon geweest
en Alexander is een schim in mij
bij deze veldtocht naar de overzij
om doodruimte voor den geest.

De ‘zoete verbintenis’ is dan ook een projectie van het menselijk echec dat in dichterlijke triomf is omgeslagen (volgens een dialectiek die overeenkomst vertoont met die van Kierkegaard, voor wie het uiterste aan angst tevens de lichtste vreugde betekent).

Maar men kan het ook omgekeerd zien: het is juist het titanisch zelfbewustzijn van de dichter dat hem van een harmonische liefdeservaring, van een werkelijke éénwording afhoudt en hem dus in feite zelf de dood in de liefdesverbintenis doet betrekken. Vandaar in deze eerste bundel reeds regels als: ‘O gij die ik had omgebracht / ...uw lachen vond / den dood onder mijn schaterlach’ en: ‘Toen hebben mijn duistere handen / u den ruisenden dood ingehouden’; vandaar ook het schuldgevoel, als keerzijde van het creatieve zelfbewustzijn, zoals dit b.v. tot uitdrukking komt in een kort gedicht als ‘Het schuldig lied’:

Nu heen te gaan met een lied in mijn mond,
nu een klok voor eeuwig bonst in uw keel;
nu gij geschonden zijt en gewond

en ik bleef heel,
maar niet dan door uw zuivere wond.

Het is echter juist weer dit schuldbesef dat de oorzaak is van de radicalisering van zijn poëtische problematiek, dat hem opzweept tot steeds groter dichterlijke krachtsinspanning, want de enige manier om zijn schuld te delgen is alsnog, en nu de geliefde hem realiter door de dood ontrukt is met uitsluitend poëtische middelen, een zuivere verhouding tot de geliefde te bereiken... te *forceren* zou men bijna zeggen teneinde de vicieuze cirkel, die in deze

gang van zaken besloten ligt, nog duidelijker te laten uitkomen. Met uitsluitend poëtische middelen: maar dit houdt in dat er van de poëzie een prestatie geëist wordt - niets meer of minder dan met ‘de bazuinen van het woord’ de ringmuur van de dood te doorsteken - die de traditionele poëzie, de poëzie als litterair genre, verre te buiten gaat; en inderdaad kan men van Achterberg zeggen dat zijn conceptie van poëzie eerder verwantschap vertoont met de archaïsch-magische, de gnostische en de alchemistische ideeënwereld dan met de gangbare poëtische esthetica. Men heeft Achterberg vanwege zijn hardnekkige ‘veldtochten naar de overzij’, zijn ‘rooftochten in het niet’, zijn fanatieke pogingen om de dood te bezweren en de grens tussen leven en dood op te heffen wel een moderne primitief, een in de moderne wereld verdwaalde medicijnman genoemd - hetgeen intussen maar relatief waar is, nl. voorzover men deze pogingen om de geliefde aan de dood te ontrukken verzelfstandigt en uit de creatieve totaliteit van het gedicht licht. Achterberg gedraagt zich als een primitief, een medicijnman, een geestenbezweerder - ja, maar *in het gedicht*; het gaat in de poëzie van Achterberg om de fundamentele waarheid van de onvolkomenheid van de liefde; de dood van de geliefde en de daartegenover ingenomen attitude van de bezwerende medicijnman zijn, zuiver poëtisch gezien, alleen middelen om die waarheid zo pregnant mogelijk uit te drukken. Dit wil ook weer niet zeggen dat de medicijnman-attitude niets anders dan een stijlprocédé zou zijn. Het is de dichter dodelijke ernst, maar waar het om gaat is dit: de medicijnman opereert in de dagelijkse realiteit, hij roept de god van de regen aan om te bereiken dat het in de realiteit gaat regenen, en wanneer hij de dood bezweert dan is het om een dode in de realiteit van het werkelijke leven terug te voeren; wat Achterberg echter wil is de dode tot leven wekken *in het gedicht* - en dat wil niet zeggen ‘allegorisch’, maar integendeel: het gedicht is voor Achterberg *reëler* dan de realiteit. Het gedicht is voor hem het ‘werkelijke leven’, wat daarbuiten is en wat men het werkelijke leven pleegt te noemen is alleen een schijnleven, een masker van de dood. Dit is de uiteindelijke reden waarom de formule ‘de geliefde is dood’ pre-existent is aan de biografische dood van de geliefde: het leven zelf is niets anders dan een vermomming van de dood; de dood en wat wij leven noemen zijn twee kanten van een en dezelfde zaak, daarom moet de geliefde gered worden in het gedicht, het gedicht is de enige concrete realiteit, de enige realiteit die *is*, krachtens zichzelf, en niet krachtens een Niets, een niet-zijn, zoals het wordende leven van de dagelijkse realiteit:

Er kan geen dood beginnen
in deze nieuwe huid.

Dit onvoorwaardelijk geloof in het gedicht als een overwinning op de dood - het gedicht is het 'ware leven', het Nieuwe Jeruzalem - is misschien wel het meest kenmerkende aspect van Achterbergs poëzie. Eerder dan een medicijnman zou men hem daarom een modern alchemist kunnen noemen, een alchemist die niet met stoffen experimenteert maar met woorden, maar wiens doel in feite hetzelfde is: het grote elixer, de rode leeuw, het middel om de dood uit het leven te bannen. En zoals men het streven der alchemisten zou kunnen omschrijven als een materialistische mystiek - immers, zij trachten een in wezen mystiek, bovennatuurlijk doel te bereiken via experimenten in het stoffelijke, via de transmutatie van metalen -, zo zou men ook bij Achterberg van een mystiek doel kunnen spreken dat hij door middel van een *energetisch materialisme* tracht te bereiken. Want het woord is voor Achterberg niet in de eerste plaats begrip, noch ook klank, maar: energie (een van zijn bundels draagt dan ook de titel *Energie*); en aangezien verschillende vormen van energie in elkaar omgezet kunnen worden, is hiermee de mogelijkheid gegeven - parallel aan de transmutatie der metalen bij de alchemisten - door transformatie van energie het leven, de 'levenskracht' van de geliefde in het vers op te nemen, levensenergie in woord-energie om te zetten:

De levenskracht die gij eenmaal bezat
verdeelt zich nu over het abc.
Ik combineer er sleutelwoorden mee
en open naar uw dood het zware slot.

Hoe serieus Achterberg deze energetische grondslag van zijn poëzie opvat, bewijst het aan het Handboek van het Moderne Denken ontleende motto dat hij boven zijn bundel *Energie* plaatst: 'Dat mogelijkerwijs ons nog onbekende energievormen en transformaties van energie bestaan, is niet uitgesloten...' Woorden zijn energie en het gaat erom de woorden zo te combineren dat het vers een bepaalde 'netspanning' krijgt, waarop de 'levenskracht' van de geliefde kan worden aangesloten, waardoor zij in het vers kan gaan 'leven'.

Iedere serie, elke schakeling,
uit welke taal genomen, is geschikt,
zolang ze in de juiste spanning staat.

Zo ontleent Achterberg zijn woordmateriaal dan ook aan elke ‘taal’ die hem geschikt voorkomt, nu eens aan de gemeenzame spreektaal, dan weer aan allerlei vakjargons, het jargon van de beurs of de vaktaal van wiskunde en natuurwetenschappen. Zijn gedichten maken daarom vaak op het eerste gezicht, qua woordmateriaal, een ‘a-poëtische’ indruk; maar hij kiest zijn woorden nu eenmaal niet om de klank of om hun aura van gevoelsassociaties, maar om het quantum ‘energie’ dat zij bevatten. En de natuurwetenschappen, uit wier terminologisch arsenaal hij bij voorkeur put, genieten in de moderne technische beschaving een prestige, dat op zichzelf al ‘energie’ betekent: wanneer de formules van de natuurwetenschappen een atoomcentrale kunnen bouwen, moet deze enorme energie door transformatie ook voor andere, i.c. voor zijn poëtische doeleinden te gebruiken zijn. Dit klinkt zeer materialistisch, maar het is juist dit merkwaardige energetische materialisme dat de magische kracht van Achterbergs poëzie vormt, dat aan zijn evocaties van de dode geliefde een zo obsederende, soms ronduit huiveringwekkende realiteit geeft, en dat trouwens aan zijn hele poëzie, ook waar hij zijn centrale thema tijdelijk loslaat, een kwaliteit van surreële spanning verleent die de lezer telkens weer als een elektrische schok treft, en die hem ongetwijfeld tot een van de fascinerendste en oorspronkelijkste dichters uit de gehele moderne poëzie maakt.

24 Retoriek als molochisme (*Maurits Mok*)

Maurits Mok is een schrijver die lange tijd in de schaduw van zijn eigen faam heeft gestaan. Misschien is faam een te groot woord: laten we zeggen dat hij het ongeluk gehad heeft, litterair gesproken als museumstuk ter wereld gekomen te zijn. Hij is de-dichter-met-de-lange-adem, de epicus in een wereld van kortademige lyrici en anecdotici, een curiosum waar men meteen een etiket op kan plakken, een fenomeen dat men meteen in de litteratuurgeschiedenis kan bijzetten. Kortom: een 'verschijnsel', en daarom door de kritiek dan ook met een zekere toegeeflijke tederheid behandeld. Een 'verschijnsel' kritiseert men niet, men kijkt er alleen naar en zegt 'oh' of 'ah'. Buiten de obligate recensies heeft de kritiek zich dan ook, voorzover mij bekend, nauwelijks met Mok als dichter beziggehouden. Wie Mok zegt, zegt Kaas-en-Broodspel of Exodus en verder alleen 'oh' en 'ah'; misschien nuanceert men zijn 'ah' weleens door inzinkingen en holle retoriek te signaleren, maar, vervolgt men dan meteen, dat hoort nu eenmaal bij het 'verschijnsel' - zoals het craquelé bij een museumstuk.

Het is niet mijn bedoeling, in deze bespreking de dichter Mok - de dichter achter het 'verschijnsel' - ten voeten uit te gaan tekenen; ik wil er, in verband met zijn twee recente bundels *Woorden in het donker* en *Stormen en stilten*, alleen op wijzen dat de lyricus Mok tot dusver niet de aandacht gekregen heeft die hij verdient - en ik meen, dat dit alleen te verklaren valt uit het feit dat men zich blind heeft gestaard op de Mok-met-de-lange-adem. Intussen is *Stormen en stilten*, dunkt mij, een van de beste bundels poëzie die er de laatste jaren verschenen zijn.

Laat ik preciseren: er staan in deze lyrische bundels, vooral in de eerstgenoemde, een aantal gedichten die men ronduit slecht kan noemen; door een kennelijk gebrek aan zelfkritiek is Mok mede schuld aan de lage waardering van zijn lyrisch werk. En dan is er waarschijnlijk nog een ander misverstand in het spel, een heel merkwaardig misverstand. Het 'thema' van Moks gedichten is voor een belangrijk deel de Jodenvervolging, het tragisch lot van (de) Joden; de lezer staat daardoor a priori al 'sympathiek' tegenover deze gedichten: maar juist daardoor ziet hij maar al te vaak over het hoofd hoe voortreffelijk vele dezer gedichten zijn. 'Sympathiek' betekent in het moderne kritische jargon zo ongeveer het tegendeel van 'goed' en degeen die zich a priori op het standpunt

van de menselijke sympathie stelt, loopt gemakkelijk gevaar te vergeten dat hij óók nog met poëzie te maken heeft - een gebied dat aan gene zijde van sympathie of antipathie ligt, dat aan gene zijde van *ieder* menselijk 'gevoel' ligt.

Er staan dus slechte gedichten in deze bundels; het titelgedicht van *Woorden in het donker* bijvoorbeeld is een aaneenschakeling van holle frasen. Regels als:

> *Ik kan de koude ogen voelen staren*
> *der wereld aan de vensterruit*.

zijn zonder meer gepruts; de splitsing, terwille van rijm en metrum, van 'de koude ogen' en 'der wereld' is niet alleen stilistisch lelijk, maar maakt van de concrete sensatie een abstracte mededeling die als zodanig alleen maar belachelijk kan aandoen. Een frase, want niet werkelijk *beleefd*, is het ook wanneer de dichter van de naast hem slapende vrouw zegt:

> *en aan de einder van haar onbewuste*
> *gaan dromen voort als wolken in de nacht*.

En, even verder in de bundel bladerend: 'vergeefse namen', een 'uitgewoed tempeest', de tijd die 'schuift', de dalen van 'uw rijk', 'met ogen vol vergeten beelden', het uitzenden van 'de vogel van een woord', het vallen 'binnen de tijd', de tijd die 'verwildert' enz. enz. - het zijn evenzovele cliché's, ontleend aan het contemporaine dichterjargon (Keuls, Hoornik, Achterberg e.a.) in plaats van aan de eigen dichterlijke vormwil. En meer dan eens, ten slotte, overstemt het houterige ta-toem-ta-toem van het metrum de individuele versmelodie.

Dit dus terwille van de kritische objectiviteit vooropgesteld. Maar in zekere zin vormen deze tekortkomingen de keerzijde van een zeer wezenlijk bestanddeel van het talent van Mok, nl. de retoriek. Ook als lyricus is Mok retorisch, maar het is hier niet de brede retoriek van het epische genre, maar als het ware een versmalde, een geconcentreerde retoriek, een retoriek die niet pompeus over hetve rs heen ligt gedrapeerd (de verkeerde retoriek) en die ook niet de spieren zelf van het vers vormt (de goede retoriek), maar die binnen het vers een zeer bepaalde *lyrische functie* vervult. Laat ik trachten te verduidelijken wat ik hiermee bedoel.

Geerten Gossaert heeft de retoriek in tweeërlei opzicht gedefinieerd: retorische poëzie is poëzie, waarin niet het woord maar de volzin domineert, en: retorische poëzie is poëzie van de traditie, zij

legt het accent op de continuïteit (zoals ook de volzin het woord in een continu verband plaatst). In de gedachten- en gevoelswereld van Mok's poëzie speelt de traditie een grote rol; de eerste en laatste twee regels van het gedicht *Sabbath* luiden aldus:

Des Vrijdagsavonds liep de kamer vol
met huiveringen van een oude kracht;
. . . . . .
en lichtend boven alle daken stond
de sterrenhemel van het oud verbond.

Dit ‘oud verbond’, dit besef van continuïteit, vormt de achtergrond van deze poëzie; een gevoel van opgenomen-zijn, van deelhebbenaan, dat zich poëtisch manifesteert als datgene wat men retoriek noemt, d.i. het prijsgeven van de subjectieve, individuele stem voor de objectieve stem van een geloof, een volk, een partij, een (o.a. poëtische) traditie.

Maar dit ‘oud verbond’, dit besef van deel te zijn van een groter geheel, onderworpen te zijn aan een hogere wet, neemt in de lyriek van Mok een speciale kleur aan: het is verleden geworden, geschiedenis; geschiedenis die in het heden nog na-beleefd kan worden, maar die geen toekomstkracht meer heeft. Want in de geborgenheid van de als ‘verbond’ ervaren wereld (verbond in vreugde en leed) is iets machtigs, ijzigs, vernietigends binnengevallen, een onvoorstelbare ontzetting die de mens op de naakte existentie terugwerpt. Het ‘oude verbond’ heeft zijn geldigheid niet verloren, maar het is als het ware in een luchtledig komen te hangen; tussen de naakte existentie en de geborgenheid van het grote geheel - of men dit als ‘de wet’ of als ‘de natuur’ opvat - heeft zich een koude, dodelijke leegte geschoven: ‘het zwarte waaie n’, een ‘vlies van angst’. Elders spreekt hij van een wonde die openligt en waarvoor iedere droom, ieder denken terugkrimpt; die wonde is als het ware het enige *levende*, daarbuiten is alles, hemel en aarde, dood, versteend:

...er blijft alleen
een hemel als een holle lens,
een aarde als een verzonken steen.

En niet alleen hemel en aarde, ook de medemens ervaart hij niet meer in de levende werkelijkheid van het ‘verbond’ of het menselijk verband, maar als van hem gescheiden door een zone van leegte en dood. Waar de medemens in zijn gedichten optreedt, is het daarom

bijna steeds een *dode*, wiens levende werkelijkheid hij vergeefs zoekt te achterhalen (maar ook de levenden zijn omgeven door een zone van leegte, b.v.: ‘Mijn dochter loopt daar in haar eenzaam licht’).

Zijn poëzie, zo geheel anders van inspiratie, vertoont hier soms een treffende overeenkomst met die van Achterberg - eveneens een retorisch dichter, althans een dichter die van retorische elementen op een specifieke en zeer persoonlijke wijze gebruik weet te maken in zijn poëzie (een aspect van Achterberg dat nog te weinig belicht is). Bij Mok krijgt de retoriek ook een specifieke functie, die ongeveer te vergelijken is met de ambtenarenstijl bij Kafka: zij suggereert het ‘verbond’, het grotere geheel - maar suggereert er tevens de onbereikbaarheid van. M.a.w. de retoriek dient in hoofdzaak om de existentiële eenzaamheid van de mens te accentueren, soms ironisch zoals in het gedicht *Congresganger*:

> *Ik was daar in het bezige gezelschap*
> *van mensen, aangegord tot het verbouwen*
> *der samenleving, en ik zag hen doende*,
> *bouwmeesters, metselaars en timmerlieden*,
> *en boog het hoofd en zocht de fundamenten*,
> *nieuwsgierig en bezorgd; ik vond alleen*
> *mijn beide schoenen die daar eenzaam stonden*
> *ergens op aarde, ik vernam*
> *als wind het reppen van de vele voeten*,
> *geestdriftig naar de toekomst onderweg*.
> *Ik wou wel meegaan, ik geloofde ook*
> *in morgenstonden met vergulde monden*
> *en armen die een brug van liefde slaan*;
> *maar toen ik opkeek was het al te laat*:
> *ik had een ogenblik niet meegeleefd*
> *en reeds was ik een eeuwigheid ten achter*.

- maar vaker met een accent van surreële ontzetting, een *molochistisch* accent, waarbij de retoriek in haar supra-individuele poëtische macht de onvatbare ontzetting van een wereld, waaraan het individu naakt en hulpeloos is uitgeleverd, moet suggereren. Dit is wat ik in het begin van deze bespreking op het oog had, toen ik zei, dat de retoriek bij Mok lyrisch *functioneel* werd: zij ligt niet pompeus over het gedicht heen gedrapeerd, maar dient om een specifieke lyrische spanning te scheppen, zij dient als repoussoir.

Het spreekt wel vanzelf dat hiermee niet alles over de lyrische poëzie van Mok gezegd is. Tederder momenten, momenten van

stille weemoed, spelen er ook een rol in; maar juist onder het hierboven aangevoerde aspect bereikt Mok vaak een grootsheid van visie die hem in de nabijheid brengt van Achterberg en A. Roland Holst. Ik geloof dat wij in Mok een van onze belangrijkste dichters moeten zien, een dichter die nog veel mogelijkheden in zich heeft. Ter illustratie zou ik een enkel gedicht uit *Stormen en Stilten* willen citeren:

Met haar vergeten stem begint zij weer
de avond te doordringen, er ontstaat
beweging in de bomen, stenen trillen
van angst, lippen onzichtbaar
houden zich dicht om het niet uit te schreeuwen;
de ogen van de vensters worden droog
en brandend, gaten wit en zwart
verraden overal de blinde vingers
der pijn, die eenmaal hebben rondgestoken
in de versteende huid der atmosfeer.

Er kruipen handen langs de grond,
wentelend houdt een lichaam daar
zijn kreunen in, dat toch niet wordt verstaan.

(1957)

25 Een dodelijk vrezende Vroman

Onlangs zei iemand mij: ‘Eigenlijk is Vroman de enige echte experimenteel’; en hij keek enigszins verwonderd toen ik antwoordde dat men Vroman, wanneer men eenmaal wil gaan indelen, mijns inziens ongetwijfeld bij de traditionalisten zou moeten indelen. Nu zijn indelingen en etiketten op zichzelf uiteraard van geen enkel belang; wat ons in een dichter raakt is juist het individuele, het on-deelbare, on-in-deelbare. Maar wanneer men zich bewust blijft dat een indeling nooit meer is dan een technisch hulpmiddel (men plaatst de dichter tijdelijk onder een éénzijdige belichting teneinde een bepaald reliëf te krijgen, hem op een bepaalde manier te doen ‘reageren’) - een kritisch *middel* dus, geen kritisch doel -, dan kunnen etiketten en indelingen zeer zeker hun nut hebben en in bepaalde opzichten verhelderend werken.

Ik geloof, dat de structuur van Vroman's poëzie inderdaad aan helderheid wint, wanneer wij hem onder de gezichtshoek van de traditie beschouwen, nl. als een rebelse traditionalist. Kenmerkend voor de experimentelen is dat zij dichten van een nulpunt uit; hun dichten gaat niet tegen de traditie in maar staat er eenvoudig buiten. Zij hebben - formeel gesproken - geen enkele relatie tot de traditie. Heel anders Vroman: men kan hem een rebelse, een ondeugende, een tegendraadse traditionalist noemen, maar hij is en blijft gebonden aan de traditie, aan versschema en rijm. Hij speelt ermee, hij solt ermee, maar - *ermee*: hij blijft op schema en rijm betrokken, zij vormen zijn uitgangspunt en aan dit uitgangspunt juist dankt hij zijn meest speelse vondsten (zoals ook bij die oudere dichter, met wie Vroman in veel opzichten verwantschap vertoont: Pierre Kemp, het geval is). Hij is, ook in zijn jongste bundel *Uit Slaapwandelen*, voortdurend bezig de starre vormen op een grilligpersoonlijke wijze te doorbreken, maar niettemin zijn juist deze traditionele vormen de onmisbare achtergrond waartegen zijn speelsheid zich als speelsheid kan aftekenen.

En dit alles is niet alleen een kwestie van vormen. In het gedicht ‘Indian Summer’ komen de inmiddels beroemd geworden woorden voor: ‘liever heimwee dan Holland’ (Marnix Gijsen heeft er reeds ‘Some Scholarly Comments’ aan gewijd). De attitude die hij hier aanneemt komt precies overeen met zijn prosodische attitude: hij houdt zich liefst zo ver mogelijk van de traditie (Holland) op, maar blijft er niettemin op betrokken (heimwee). Het is een attitude van

zich-op-een-afstand-houden, zich-zwevende-houden, die dan ook aan zijn hele poëzie, naar de vorm zowel als naar de inhoud, iets zwevends meedeelt. Naar de vorm: het ironische spel met de traditie, zonder deze ooit geheel los te laten. Naar de inhoud: men lette eens op hoe vaak Vroman woorden als zweven, wiegen, deinen, of woorden met soortgelijke gevoelswaarde gebruikt; en dat niet alleen: het wereldbeeld dat er uit deze verzen spreekt is al evenzeer 'zwevend', een wereldbeeld dat hij zelf karakteriseert waar hij schrijft:

Vaarwel, tot
ziens, waarheid,
beeld van rook.

Zijn waarheid, zijn wereld is een 'beeld van rook', een wereld van schijngestalten die even gemakkelijk ontstaan als weer oplossen; een wereld zonder 'vastigheid'. Panta rhei: zoals woorden, regels nu eens uitdijen dan weer inkrimpen, zelfstandige naamwoorden in werkwoorden verkeren en omgekeerd, zo glijden ook figuren, gestalten, mensen, wolken en dingen voortdurend in elkaar over. Mensen veranderen in lucht of water, een gezicht is een kleurvlek (een 'schijf huidkleurig licht') of een kneedbare substantie waar men van alles van maken kan, een papje bijvoorbeeld:

Haar snuitje is zo bloot,
met een theelepeltje of een vinger
is het makkelijk uit te spreiden
op een lapje vers wit brood,
of, in geval van nood,
als een papje te bereiden.

Individuen vallen tot veelheid uiteen en de veelheid groeit ineen tot één enkel individu:

Ik heb zulk een zacht gezin,
het zoent en heeft acht benen, ...

Materie lost op in niets, in schijn, en geestelijke, psychische werkelijkheden worden op de meest onthutsende manier materie:

een witte kangehond,
geest van ons beminnen,
wandelt bij vreemden binnen,
kijkt en snuffelt rond.

of:

Pas op: hun ogen ruien
kijksel bij kwastjes vol,
en verwarde balen wol
gedurende schaterbuien.

Het gedicht zelf is voor Vroman iets onwezenlijks, iets tussen ‘gesprek en spook’, iets dat noch tot het leven noch tot de dood behoort, maar tussen beide in zweeft:

want evenals
gesprek en spook
heeft het geen leven
en geen dood ook.

Maar is er in deze zwevende, deinende, voortdurend veranderende wereld dan geen enkel vast punt? Ja: Vroman:

een geheel volledige
dodelijk vrezende
Vroman.

Maar het is inderdaad een ‘dodelijk vrezende’ Vroman, die geheel alleen - een solipsistisch dichter - de last van een zinloze wereld, waarin alle waarheid rook is, moet torsen.

Snik maar, want
van hier tot God
snikt om ons lot
niemand, niemand.

Vandaar zijn wanhopige pogingen om de lezer als het ware lichamelijk te bereiken, vandaar het zich emotioneel vastklampen aan wat hem het naast is, wat hem nog enige continuïteit biedt: vrouw en gezin; vandaar zijn voorliefde voor lieve woordjes, diminutiva: woorden die als het ware een klein, persoonlijk holletje scheppen in een chaotische, ongrijpbare wereld. Maar vandaar ook, dat deze op het eerste gezicht zo speelse en nonchalante poëzie in wezen een poëzie is, doortrokken van een krankzinnige doodsangst; zijn humor is, méér nog dan die van Achterberg, een ‘humor op leven en dood’, het laatste wapen van de geest in een absurde wereld die maar één werkelijke zekerheid kent: de dood. Meer nog dan in

voorgaande bundels is in *Uit Slaapwandelen* de dood in het centrum van zijn poëzie komen te staan en tot een obsessie geworden, waar de humor soms nauwelijks nog tegenop kan. Maar het resultaat van deze bijna lichamelijke worsteling met de dood is dan ook een van de oorspronkelijkste, indrukwekkendste en fascinerendste bundels die er sedert lange tijd verschenen zijn.

(1958)

26 Tweemaal tropen (*Willem Brandt; G.J. Resink*)

Van de poëzie van Willem Brandt gaat een zekere bekoring, een zekere verleiding uit. Hij gebruikt mooie, vaak verrassend mooie beelden die meestal ontleend zijn aan het oosterse landschap, oosterse zeden, oosterse magie en daardoor nog de speciale bekoring van het kleurige, exotische, geheimzinnige, hebben; zijn taal is verzorgd op het precieuze af; de klankrijkdom van zijn verzen is even groot als de beeldenrijkdom; en het sentiment dat aan zijn poëzie ten grondslag ligt is het vage, gemakkelijk aansprekende, goed ‘in het gehoor liggende’ heimwee dat wij uit talloze zeemansliederen kennen en op litterair niveau uit het werk van Slauerhoff en Werumeus Buning: ‘Veel verre kusten heb 'k vergeefs bevaren’, of: ‘Dit is het land van altijd afscheid nemen, / men komt en gaat en vindt er nooit meer rust’; of: ‘zo gaan wij ook, altijd wat stiller, droever, / en ieder jaar wat eenzamer, - altijd’. Of: ‘Komen en gaan, het is dezelfde pijn’

Het is ook hetzelfde metrum, het is ook dezelfde cadans, het is ook hetzelfde gevoelspatroon: en misschien is het daarom, dat deze zo fraaie poëzie ons uiteindelijk toch betrekkelijk koud laat. Het is sierpoëzie: mooi, decoratief, maar zij raakt ons eigenlijk alleen aan de oppervlakte; het heimwee dat er de grondtoon van vormt blijft te statisch om existentieel en poëtisch werkzaam te worden.

Met een ‘statisch heimwee’ is feitelijk hetzelfde gezegd als: een heimwee dat tot een esthetische pose is geworden. Dit houdt niet in dat het heimwee (of het gevoel van ontheemd-zijn, nergens rust vinden) als zodanig onecht zou zijn; het gaat erom dat dit heimwee *in het vers* tot een esthetische pose wordt. In de poëzie van Brandt is het heimwee een statisch gegeven, een *ding*; hij legt het ding in Bohorok neer, hij legt hetzelfde ding in Medan, in Singapore, in Bangkok, in Amsterdam, in Groningen neer: telkens geeft het hem gelegenheid een fraaie beschrijving van al die plaatsen te geven in het ‘teken’ van het heimwee, d.w.z. met de soms impliciete, soms expliciete conclusie: ach, Nederland! respectievelijk: ach, de tropen! Typerend is een slotregel als deze: ‘weer rijdt het heimwee door de stomme straten’. Het heimwee is een ding, het rijdt zelfstandig door de straten zoals de neus van majoor Kowaljow in het verhaal van Gogolj; het heeft zich van de dichter losgemaakt, verzelfstandigd, het is niet meer de dichter zelf, het is niet een aspect van zijn menselijke (en dichterlijke) vrijheid, het is verstard

tot een statische en steriele pose, een automatisme dat zich alleen maar in steeds dezelfde vorm herhalen kan.

Een esthetische pose: de uitgesproken voorkeur van Brandt voor ‘mooie’ woorden doet sterk aan de Tachtigers denken; zo sterk dat men soms geneigd is, zijn heimwee te interpreteren als au fond een heimwee naar Tachtig. Woorden als weemoed-overmocht, marren, veeg, rild, velijn, blaeren doen in een hedendaags gedicht onecht en aanstellerig aan. Niet op zichzelf: er is niets tegen het gebruik van ‘ouderwetse’ woorden, wanneer de dichter ze opnieuw weet te laden, ze een nieuwe betekenisrichting en dynamiek weet te geven (zoals Lucebert wel eens doet); maar Brandt verandert er niets aan, hij maakt ze zich niet ‘eigen’, hij neemt ze statisch, als pasklare, ‘mooie’ cliché's over.

Een van de gedichten uit zijn voorlaatste bundel *Tussen steen en bamboe* begint met de volgende strofen:

> *Het oosten heeft een kort geheugen*,
> *de witte mieren en het vocht*
> *vernietigen de overtocht*
> *van toen naar nu, van schijn tot leugen*.
>
> *Er is geen voetstap die beklijft*,
> *geen mens laat in de tropen sporen*,
> *hij sterft om nooit meer van te horen*;
> *geen daad die rest, geen naam die blijft*.

Het lijkt een vreemde visie op het oosten, waar juist de traditie zoveel sterker is dan in het westen en de voorvaderverering zo'n voorname rol speelt, waar elke daad onmiddellijk tot sage verheven wordt en talloze monumenten en overleveringen het verleden in stand houden (zelfs daar waar de Islam, een inderdaad anti-historische godsdienst, is doorgedrongen); men zou juist zeggen dat het oosten een zéér lang geheugen heeft, met Europa vergeleken. Maar leest men het hele gedicht, dan krijgt men de indruk dat met ‘geen mens’ eigenlijk bedoeld is: geen Europeaan; en dat is typerend voor het statische estheticisme van de dichter; ‘mensen’ zijn hij en zijn Europese lotgenoten, de oosterlingen zijn alleen schilderachtige onderdelen van het schilderachtige oosterse landschap. Hij heeft geen dynamische verhouding tot de oosterse werkelijkheid; omdat zijn heimwee, zijn weemoed statisch, een ding is, spiegelt zich daarin ook het oosten als een star ding: een kleurige prent (en evenzeer het westen, Holland: een grauwe prent).

Waar het nu om gaat is, dat dit existentiële tekort - de verstarring

in de esthetische pose - tevens een poëtisch tekort is: de dichter wordt een gevangene van de vorm zoals hij een gevangene van zijn heimwee is. Ook de vorm wordt 'ding', een op de duur vermoeiende één-tonigheid; de dichter heeft geen persoonlijke relatie meer tot de woorden, de ritmen: het worden esthetische automatismen. In zijn laatste bundel, *Spoorzoekend naar een woord*, schijnt de dichter dit trouwens zelf ingezien te hebben (de titel wijst er reeds op) en er is hier in veel opzichten van een duidelijke vernieuwing sprake. Zoals zoveel dichters van een oudere generatie schijnt ook Brandt door de experimentele vernieuwing wakker geschud te zijn. De blijvende betekenis van deze poëtische revolutie ligt voornamelijk in haar herontdekking van de werkelijkheidscheppende kracht van het woord, dat niet meer als een op zichzelf neutraal, gedwee en serviel vehikel voor gevoelens, gedachten en esthetische arrangementen gezien wordt, maar als een verlengstuk van de menselijke zintuigen, begiftigd met een eigen kenvermogen.

Nu is het waar, dat Brandt in zijn nieuwe bundel veelal niet anders gedaan heeft dan voor het begrip 'heimwee' het begrip 'woord' substitueren; bijvoorbeeld in het gedicht 'Tropisch bergland':

> *Ligt hier het onuitsprekelijke woord*
> *nog ademwarm over de naakte flanken*
> *der bergen, schuilt het in de wilde ranken*
> *van duister nauw geboren oerwoud-boord*?
>
> *Fluistert het in de zucht van de passaat*
> *door het ontwakend gapen der ravijnen*?

Ook het 'woord' wordt meteen tot ding veruiterlijkt, veresthetiseerd; het ligt ergens, in Nieuw-Guinea of in Halmaheira, overal waar de natuur gelegenheid tot mooie beschrijvingen biedt; het is een excuus voor een statische, esthetische levenshouding, evenals het heimwee dat was: het wordt niet in de creatieve dynamiek van het dichterschap zelf gezocht, maar meteen in een ongrijpbare, exotische verte geplaatst. Ongetwijfeld zal 'het éne woord', dat elke dichter zoekt, altijd onuitgesproken blijven; niettemin is dat woord voor de (moderne) dichter een levende realiteit, waar hij zich scheppende op betrokken voelt. Willem Brandt maakt van dat zoeken zelf een mythe en bezingt die mythe; zijn poëzie betrekt zich op die mythe, niet op het woord zelf.

Dit is niet helemaal waar; de omschakeling op 'het woord' heeft, zoals ik reeds zei, toch in zekere zin bevrijdend en vernieuwend gewerkt en wanneer men zijn jongste bundel naast *Tussen steen en*

bamboe legt, merkt men dat zijn vers aan beweeglijkheid en dynamiek gewonnen heeft, hetgeen reeds uiterlijk blijkt uit de grotere variatie van versvormen (waaronder ook vrije verzen); achter het statische heimwee wordt, vaag nog, een existentiële problematiek zichtbaar. Toch bevat ook deze bundel - naast prachtige regels, fascinerende beelden - nog altijd te veel pose, te veel esthetiserende gemakzucht, te veel chché's en automatismen. Een volgende bundel zal moeten leren, of deze begaafde dichter zich definitief van de sierpoëzie zal weten los te maken of dat hij de weg van de minste weerstand zal volgen en in een nieuw estheticisme in het teken van 'het woord' verstarren.

Thematisch aan de poëzie van Willem Brandt verwant is die van G.J. Resink met zijn bundel *Op de breuklijn*; ook zijn gedichten 'spelen' in de tropen, in Indonesië; ook hij ontleent aan het tropisch landschap de rijke, fonkelende materie van zijn poëzie. Maar hier houden de overeenkomsten eigenlijk al op. Al schrijft ook Resink 'mooie' verzen, hij is bepaald geen estheet zoals Brandt het is: zijn vers is stugger, intelligenter, vertoont meer persoonlijkheid. Zijn gevoelsleven is dieper en daardoor verborgener; het deint niet, als bij Brandt, pathetisch en zangerig op het versoppervlak, maar het is het onzichtbare middelpunt waarom het vers draait, van het deinende sentiment uit gezien een leegte, een uitgespaard stuk wit zoals het naakte kind in het volgende sublieme gedichtje ('Landschapschildering'):

Uit dalen komen golven bovenstromen
en aan hun schuim ontkrult een wilde lucht
en uit dat zwerk valt dan een gouden vlucht
van vlinders en van vogels neer op bomen,
die wuivend buigen om een oud gehucht,
waar iedereen zijn tijd staat te verdromen
bij spel, muziek, goed eten en gerucht
van goden, die van verre bergen komen.

Op één der prauwen, die de zee doorvaren,
staat bij een zeil, met bloemen overschilderd,
een gaaf, naakt kind in die volmaakte rust,
die ieder mens in zich tracht uit te sparen
temidden van een wereld, die verwildert.

Waar het gevoel de oppervlakte van het vers (in concreto: de laatste regels) bereikt, is het reeds verstrakt tot gedachte; het is echter geen er-aan-geplakte gedachte, zoals in het klassieke sonnet,

dat ook eerst een beschrijving geeft en dan, na een punt en een regel pauze, laat volgen: ‘Zo ook...’ De gedachte wikkelt zich vanzelf, in één doorlopende zin, uit het beeld los: ‘een gaaf, naakt kind *in die volmaakte rust, die*...’ (en men merke op dat het woord ‘rust’ het enige niet-rijmende eindwoord is: het is, in deze dertienregelige variant op het sonnet, de spil, alleen om zichzelf draaiend, alleen aan zichzelf gelijk, temidden van de paarsgewijs om elkaar draaiende rijmen). De gedachte is de verzichtbaarde buitenkant van het gevoel, de ‘tederheid’ die onzichtbaar blijft, maar die de bindende kracht levert, waardoor beeld en gedachte op zulk een natuurlijke wijze in elkaar kunnen overvloeien; het gevoel, het hart ‘vereelt’ in het vers tot beeld, zoals hij het formuleert in het volgende kwatrijn:

> *Uw vers zij als het balinese beeld*,
> *dat - uit de geest langs het gevoel gespeeld -*
> *uw tederheid zo hard ontglijdt, dat het*
> *uw hand veredelt en uw hart vereelt*.

Zo is ook de verhouding van Resink tot het tropenlandschap anders dan die van Brandt: hij staat er niet als toeschouwer tegenover, maar vereenzelvigt zich ermee; hij paradeert zijn heimwee niet ten overstaan van het landschap, maar verbergt zijn heimwee, zijn gevoel, zijn creatieve impuls of hoe men het noemen wil *in* het landschap. Een enkele maal komt deze vereenzelviging expliciet als gedachte naar voren: ‘Zijn deze heuvels niet mijn huid, en is dit water niet mijn geest...’, maar doorgaans laat hij de tekenen van het landschap voor zichzelf spreken. De tekenen: want het landschap is bij hem geen fraai decor, maar heeft een directe, magische tekenwaarde.

Men moet deze poëzie aandachtig lezen. De poëzie van Brandt spreekt gemakkelijker aan, *lijkt* beweeglijker, dynamischer; maar zijn ‘rusteloosheid’ is slechts schijn, een oppervlaktebeweging: zijn wereldontwerp is, zoals we gezien hebben, volkomen statisch. De poëzie van Resink *lijkt* statischer: maar er ligt een zielsdynamiek aan ten grondslag die zich niet aan de oppervlakte maar in de diepte uitwerkt; zijn poëzie is verticaal georiënteerd, op de diepte, de oorsprong toe, die van Brandt horizontaal. Zelf drukt Resink dit verschil zeer duidelijk uit in een kwatrijn dat zich wederom op het houtsnijden inspireert:

> *Houd als de houtsnijder, die een plastiekje hieuw*
> *van een gewone vrouw, maar met een vissenkieuw*
> *gevederd, niet van alles wat héél ver is en*
> *héél schoon, maar wel van wat heel oud is en heel nieuw*.

De ‘breuklijn’ uit de titel van zijn bundel verduidelijkt hij in het eerste vers waarmee zijn bundel opent: het is, in de tropen van de ziel, die lijn ‘die elk levensevenwicht verhindert’. Het natuurlijke ‘teken’ van deze breuklijn is de kustlijn: het merendeel van zijn gedichten is landschappelijk aan de kust gesitueerd, de kust waar vasteland en eeuwig stromend water elkaar ontmoeten, waar in het spel zelf van deze ontmoeting, op de breuklijn waar elk evenwicht onmiddellijk weer verstoord wordt door het wisselspel van eb en vloed, een eigen-aardige flora en fauna ontstaat: zeesterren, koralen, mosselen, schelpen, wieren, krabben, kwallen; overgangsvormen van leven, waarin het hardste en het zachtste, weke weerloosheid en spitse agressiviteit, tederheid en harde vorm een precaire verbinding hebben aangegaan, waarin de dichter als het ware een prototype herkent van die nieuwe, ‘hogere’ overgangsvorm die de mens is. De zeester, als teken, verbindt de slijmerige oergrond van het leven met de onwrikbare sterren:

> *De zeester slechts ontsnapt, onaangevochten*,
> *de hemel in en beeldt er hoog de pracht*
> *uit van Bérénice's hoofdhaar*.

De mens wordt in deze gedichten vaak als bader voorgesteld. Het beeld van de mens als bader vormt in zekere zin een equivalent van Brandt's ‘heimwee’; zoals Brandt zowel door het oosten als door het westen wordt uitgestoten, zo de badende mens van Resink door land èn door zee:

> *,,,Baders gaan aan land*
> *en glijden met het zand of met het water mee*,
> *beurtelings mens en dier en niet meer te verlossen*
> *uit deze kringloop: uitgestoten door de bossen*
> *en regelmatig teruggeworpen door de zee*.

Waar Brandt zijn heimwee echter op het spanningloze horizontale vlak projecteert, plaatst Resink de mens in de verticale spanning van de noodzaak zich te ontworstelen aan de diervorm èn tevens het besef van de oergronden van zijn bestaan levend te houden (men vergelijke het kwatrijn over de vrouw met kieuwen). In een ander gedicht, ‘Bader in zee’, wordt de breuklijn tussen mens en koraal (zeedier) nadrukkelijk ter hoogte van het geslacht gelokaliseerd, en in het even prachtige als curieuze gedicht ‘Uit zee’ komt de verbinding tussen het lagere, rusteloze zeeleven (een badende vrouw wordt in termen van krabben, koralen, dolfijnen, schild-

padden, kwallen enz. beschreven) en de eeuwige rust der sterren uit de laatste regels tot stand via de seksuele liefde. Het is de seksualiteit die oerleven en geest, oorsprong en doel verbindt.

Concluderend zou ik de beide besproken dichters als volgt willen kenschetsen. Brandt beschikt over een rijker dichterlijk potentieel, zijn vers is vloeiender, kleurrijker, maar ook oppervlakkiger; achter zijn rusteloosheid steekt geen werkelijke hartstocht (zoals bij Slauerhoff). Het vers van Resink is stugger, geslotener, meer plastisch dan zangerig; een enkele maal is het een beetje onbeholpen; maar zijn poëzie is mannelijker, vitaler en reikt met haar wortels tot in verontrustende diepten van het menszijn.

(1958)

27 Van klein naar groot geluk (*Van der Graft; Hans Warren*)

Elke revolutionaire vernieuwing in de poëzie leidt in de litteraire belangstellingssfeer tot een enigszins star zwart-witschema; een dichter behoort tot de ‘nieuwen’ of tot de ‘ouden’; de onafhankelijken, zij die een eigen weg gaan, raken enigszins in de verdrukking. Zij immers ‘representeren’ niets, zij zijn alleen maar zichzelf; maar in tijden van revolutie denkt men nu eenmaal niet in personen maar in ‘ideeën’, treedt niet de individuele nuance, niet het onderscheidende kenmerk, maar het bindende, het generaliserende kenmerk op de voorgrond. De dichter wordt in eerste instantie beoordeeld naar de idee waarvan hij ‘representant’ is - in onze tijd bijvoorbeeld naar de ideeën ‘traditioneel’ en ‘experimenteel’.

Tussen zwart en wit, tussen rood en wit, tussen pro en contra worden de nuances doodgedrukt, geabsorbeerd, leeggezogen of ‘weggezuiverd’: dat is de dialectiek van iedere revolutie, op het politieke evengoed als op het culturele vlak. Daar komt bij, dat in het revolutionair perspectief het zwart-witschema tevens een tijdelijke relatie gaat vertonen: de revolutionaire groep is historisch ‘vóór’, de conservatieven of traditionelen zijn ‘achter’; het gevolg is dat elke zelfstandige nuance, elke onafhankelijke uiting gesitueerd wordt op een *lijn*, die loopt van het ancien régime naar de revolutionaire groep, van de traditie naar de avantgarde, m.a.w. iedere zelfstandige uiting, die afwijkt van de traditie maar niet precies bij de ideeën van de revolutionaire groep aansluit, maakt de indruk van iets halfslachtigs, van half werk: men spreekt van ‘meelopers’, van ‘medereizigers’ - terwijl deze mensen in werkelijkheid misschien een heel andere richting uit reizen. Maar in het zwart-wit-achter-vóórperspectief maken deze zelfstandigen de indruk van lieden die halverwege de lijn van ‘oud’ naar ‘nieuw’ zijn blijven steken.

Dergelijke generalisaties en zwart-witschema's zijn noodzakelijk en nuttig; zonder eenzijdigheid en generalisaties geen evolutie, geen ontwikkeling; en op het culturele, het ‘geestelijke’ vlak trouwens treedt er spoedig genoeg weer een evenwichtstoestand in die tot een genuanceerder oordeel leidt (op het politieke vlak, waar de revolutie een verbintenis met de materiële macht aangaat, speelt de wet van de traagheid, waaraan alle materie onderworpen is, een grotere en voor de betrokkenen noodlottiger rol).

Al is de rol van de ‘experimentele poëzie’ nog lang niet uitgespeeld,

de zwart-witfase schijnt wel langzamerhand ten einde te lopen; men kan zich trouwens, nu de betekenis van de experimentele poëzie vrijwel allerwegen erkend is (ook al is het met voorbehoud), een genuanceerder oordeel veroorloven. De ‘experimentele revolutie’ is haar tweede fase ingegaan; de bindende ‘idee’ (het is overigens nauwelijks een bewuste idee geweest) raakt op de achtergrond, de individuele dichterpersoonlijkheden komen meer op de voorgrond; de ‘theorie’ (ook alweer niet altijd een erg bewuste aangelegenheid) maakt plaats voor de praktijk. Maar waar het accent weer meer op de individualiteit begint te vallen, treden ook andere figuren, die in het zwart-witschema niet geheel tot hun recht waren gekomen, duidelijker naar voren, niet als ‘medereizigers’ of ‘halve’ experimentelen, maar als dichters die van het begin af aan hun eigen weg gegaan zijn.

Tot deze figuren van de ‘derde weg’, om het zo maar eens uit te drukken, behoren twee dichters die ongetwijfeld tot de belangrijksten onder de modernen gerekend moeten worden: Guillaume van der Graft en Hans Warren, beiden voortgekomen uit wat na de oorlog de ‘Columbus’-groep heette. Men kan van Van der Graft eigenlijk niet zeggen dat hij onvoldoende aandacht heeft gekregen, en Hans Warren heeft zich betrekkelijk laat volledig als dichter ontplooid; maar het aanzien dat Van der Graft geniet berust toch, meen ik, voor een belangrijk deel op zijn protestants-christelijke inslag: zijn populariteit is althans het grootst in protestants-christelijke kringen, hetgeen bewijst dat deze niet in de eerste plaats uit zijn poëtische kwaliteiten als zodanig voortkomt, m.a.w. dat hij als dichter miskend wordt - zowel in eigen kring (waar een deel van zijn ‘publiek’ hem waarschijnlijk meer als dichtende predikant dan als dichter apprecieert) als daarbuiten. En Hans Warren heeft men, misschien uit onbekendheid met zijn vroegere werk dat weliswaar ‘traditioneel’ is maar waarin men de stijlkwaliteiten van de latere Warren toch reeds duidelijk herkent, ten onrechte als een late meeloper van de experimentelen gedoodverfd. In werkelijkheid nemen beide dichters, als typische ‘modernen’, een geheel zelfstandige plaats in naast Andreus, Lucebert of Elburg, een plaats die niets met de tegenstelling experimenteel-traditioneel te maken heeft (want men kan op meer manieren modern d.w.z. on-traditioneel zijn dan op de experimentele manier: de ‘experimentelen’ zelf ontwikkelen zich steeds weer in verschillende richtingen).

In zijn laatste bundel *Woorden van brood* is Guillaume van der Graft inderdaad ‘christelijker’ dan ooit, maar dat is geen reden om hem in een bepaald hoekje te duwen; men behoeft geen protestant en zelfs geen christen te zijn om door de ‘Liederen voor de gedach-

tenis des Heren' getroffen te worden. Misschien moet men zelfs geen christen zijn om deze poëzie zuiver als poëzie te waarderen (hetgeen overigens niet de bedoeling van de dichter is: hij wil immers dat zijn woorden 'als brood' genuttigd worden, dus een geestelijke, i.c. christelijke, spijziging betekenen; maar laat ik ter geruststelling zeggen dat ik onder 'poëzie' ook niet alleen maar taalkunst versta). Van der Graft, die zich in voorgaande bundels nogal eens tot een weliswaar charmant maar de eenheid van vorm en inhoud verbrekend 'poëtisch goochelen' liet verleiden - hij heeft ergens iets van een Cocteau in zich -, is in deze bundel tot een eenvoud en limpiditeit gekomen die hem (om nogmaals een vergelijking met de Franse poëzie te trekken) zeer dicht in de buurt van de latere Eluard brengt, van wie hij trouwens ook wel enige invloed ondergaan schijnt te hebben, vooral merkbaar in de suite 'Mei'. Zoveel helderheid en eenvoud met zoveel geestelijke diepgang te kunnen verbinden is op zichzelf al een ongewone prestatie; wat deze poëzie echter dubbel opmerkelijk maakt en haar een werkelijk unieke plaats in de gehele moderne Nederlandse poëzie geeft, is de krachtige, positieve toon van levensaanvaarding en levensvreugde waarvan zij doorstroomd is - een toon die sedert de romantiek in de poëzie eigenlijk 'taboe' is:

Wij krijgen elkander lief
als de bladeren van een boom
de aderen van een stroom
de letters van een brief.

Wij heten dezelfde naam
wij nemen dezelfde loop
langs groene oevers van hoop
wij hebben dezelfde stam.

De vader heeft ons geplant
en de zoon plant ons voort
de heilige geest legt het woord
van God in onze hand.

Of in 'Ochtendgebed voor als het nog donker is', misschien wel het mooiste gedicht uit deze bundel, maar helaas te lang om in zijn geheel te citeren:

Gij die gestorven zijt,
gij die verborgen zijt,

gezegende, verzwegene, beminde, overwegende,
woord in het hart van de tijd,
licht in de buik van de vis;
gevleugelde, gesnavelde, gij die het ei
van de menselijkheid
als een voorspellende droom
doet uitkomen, gij bewegende
in de stilte;
gezegende van de ochtendzon,
dauw op het gras van ons verlangen,
licht in de druppels van uw eigen koelheid,
God aan het eind van de maan,
kandelaar aller sterren, -
wij offeren u met uw eigen
dauw in de ogen
de oude natuur van ons bloed,
wij brengen het woord van uw leven tot stand
gehuld in de doeken
van onze taal,
wij bidden u, richt op de tafel
van onze aarde
een maaltijd aan voor alle ademhalers.

De dichters van de Columbus-groep hebben zichzelf indertijd aangeduid als dichters van het ‘klein geluk’. Men zou bijna zeggen dat dit kleine geluk intussen tot een groot geluk is uitgegroeid, want ook de poëzie van Hans Warren kenmerkt zich sedert zijn bundel ‘Leeuw Lente’ door een levensvreugde en een diep geluksgevoel dat alle grenzen doorbreekt, alle melancholie (die als ondertoon aanwezig blijft) overspoelt. Het is een levensvreugde die minder robuust, minder mannelijk en zelfverzekerd is dan die van Guillaume van der Graft, maar daarentegen feller, brandender, hartstochtelijker; zijn poëzie doet, ook in haar weelderige plastiek, soms sterk aan de oude Moors-Andaloesische poëzie denken (die echter, anders dan de modernistische poëzie van Warren, aan strenge formele regels gebonden was). Een vergelijking die overigens voor de hand schijnt te liggen, waar Warren vooral in zijn laatste bundel *Saïd* een zeer nadrukkelijk gebruik maakt van Arabische en oosterse motieven in het algemeen; maar het is een verwantschap die verder reikt dan het ‘motief’ alleen. Er ligt in deze poëzie iets van de op verpuurde (wat heel iets anders is dan ‘vergeestelijkte’, d.w.z. ont-zinnelijkte!) zinnelijkheid berustende mediterrane helderheid, die Marsman, de romantische barbaar uit het

noorden, nooit heeft kunnen bereiken - getuige het soldateske slotstuk van zijn ‘Tempel en Kruis’: ‘Wie schrijft, schrijv’ in de geest van deze zee / of schrijve niet...,’ waarin hij blijk geeft verder dan ooit van deze geest verwijderd te zijn. De poëzie van Hans Warren echter heeft heel de sensuele verfijning en gratie, het gevoel voor luxe en pracht, voor wreedheid en lucide ekstase die kenmerkend voor de mediterrane volkeren zijn: het is bijna onbegrijpelijk dat een Nederlands dichter, en nog wel een die, naar de flap van zijn bundel vermeldt, meer dan vijfentwintig jaar vrijwel onafgebroken in zijn geboortedorp Borssele gewoond heeft, zulk een poëzie kan schrijven! (Maar Zeeuwen schijnen in dit opzicht tot merkwaardige dingen in staat te zijn: men denke aan Boutens, wiens beeldspraak eveneens vaak een zuidelijke fonkeling heeft). Was ‘Leeuw Lente’ soms nog wat overladen en onevenwichtig, brooddronken bijna van zon en geluk, *Saïd* is aanzienlijk beheerster en geconcentreerder - beheerster niet in de zin van ‘bezonnener’, maar in de zin van helderder, scherper, lucider; het is of de ‘lente’-zon plaatsgemaakt heeft voor de gloeiende, loodrechte zomerzon: midi le juste.

Het lijkt mij na de verschijning van *Saïd* aan geen twijfel onderhevig dat wij Hans Warren als een van onze belangrijkste en origineelste moderne dichters kunnen beschouwen. Ik zou deze bewering graag met vele citaten willen staven, maar zijn beste gedichten zijn wat lang; ik volsta daarom met een enkel korter gedicht, het titelgedicht, over te schrijven, dat in ieder geval een goede indruk geeft van zijn schriftuur en beeldspraak:

Vluchtig met armen
vluchtig als getatoueerde meisjes
als een hart met kruislings
mes en pijl, droppend van bloed.
Haar, mos van nachtelijke steppen
bitter doordrenkt met regen,
ogen dieper dan mediterrane zonnen
schroeiend gaten in elke sluier,
in elke handpalm die afwerend
nog doven wil;
aluinen huid
van de schouderaccolade neerwaarts
ruw overklauwd
met faunebeten, vossesporen,
littekens harsig als de wind
in 't land van Nepal,

voeten, duikelaarsvoeten,
zwaar, maar rennend de herfst uit
in een wervelstorm van bladeren.

(1958)

28 De poëzie van Ad den Besten

Ad den Besten, die vooral bekendheid geniet als consciëntieus poëziecriticus, samensteller van de bloemlezing met commentaar *Stroomgebied* en redacteur van de Windroos-serie, had als dichter tot dusver de naam van een ‘minor poet’ en epigoon van Criterium. Niet geheel ten onrechte; en de dichter zelf legt zich in de beschouwing die hij in Stroomgebied aan zijn eigen poëzie wijdt bij deze kwalificaties neer. Ze gelden overigens vooral voor zijn eersteling, *Dubbel leven* (1946); zijn tweede bundel *Verleden tijd* (1950) laat reeds sterker een eigen geluid horen. Met zijn thans verschenen bundel *Tegen mijn verlies* heeft Den Besten echter de sprong gedaan die de genoemde karakteristiek definitief ontkracht en hem tot een dichter maakt die een eigen en niet onbelangrijke plaats in de moderne poëzie inneemt.

Met ‘modern’ bedoel ik nu niet experimenteel of avantgardistisch; ik bedoel er in meer algemene zin die poëzie mee die geen sierpoëzie en evenmin praatpoëzie is, die zich noch in de sfeer van het esthetische noch in de sfeer van het psychologische beweegt, maar die zich zo direct mogelijk (a) richt op de essentialia (b). Het gaat om de combinatie van a en b; Marsman bijvoorbeeld, in zijn vitalistische begintijd, schreef een zeer directe poëzie waarin praktisch elk woord een ‘sein’ was: maar hij gebruikte deze seinen alleen picturaal, hij schilderde er het vlees van de werkelijkheid mee, maar drong niet tot op het bot, tot het merg door; A. Roland Holst is in zijn poëzie wel op de essentialia gericht, maar zoals hij het zelf eens heeft uitgedrukt: langs de omweg van de zangerigheid. Gerrit Achterberg is in Nederland de eerste werkelijk moderne dichter, en het is dan ook begrijpelijk dat weinig dichters, die het appèl van een in deze zin moderne poëzie hebben verstaan, aan zijn invloed ontkomen.

Het vers van Ad den Besten is aanzienlijk strakker, geconcentreerder geworden; het is magerder, gespierder, nerveuzer dan zijn vroegere poëzie. Men vergelijke een gedicht als ‘Nieuwe Gracht’ uit *Dubbel leven* met ‘Klaarblijkelijk’ uit zijn laatste bundel, waarin feitelijk hetzelfde thema hernomen wordt. Ik laat ter illustratie van beide gedichten de eerste strofen volgen; Nieuwe Gracht:

> *De gracht viel stil. Donkere, dichtbevrachte*
> *bomen buigen diepzinnig over haar*.

Er schuiven algen wezenloos en zwaar
voorbij, als hun belichaamde gedachten.

's Nachts slaakt wel eens een zwaan, die hier 't gebaar
van Lohengrin nog wacht, zijn hese klachten;
maar meestal is 't het eigen doodsverwachten,
dat tot hem opgrijnst als een grauw gevaar.

en Klaarblijkelijk:

Ik groei, een boom,
over het water.
Snel is de stroom.
Snel wordt het later.

Ik heb de tijd.
Ik ben het leven.
Al wat verglijdt
spiegelt mij even:

De laatste vier regels van het eerstgenoemde gedicht luiden als volgt (‘zij’ zijn nog steeds de bomen):

- *Zij zijn als mysten, schuilgaand in hun haar*,
vertrouwd geraakt met engelen en machten
en wetten aan een stage dood hun krachten
en huiv'ren niet, is hij eindelijk daar.

In het gedicht ‘Klaarblijkelijk’ wordt hetzelfde (tot aan de initiale gedachtenstreep toe) uitgedrukt in vier woorden, twee regels:

- *Voorbij, voorbij*
daadstam, droomlover.

Het éne woord droomlover vat het essentiële van de zin ‘zij zijn als mysten, schuilgaand in hun haar, vertrouwd geraakt met engelen’ samen. Overigens is het gedicht in zijn beweging en staccatowoordgebruik kennelijk op Valéry's ‘Sylphe’ geïnspireerd (en meer nog op de variaties van Schmidt Degener), dus een op zichzelf niet zó modern gedicht; moderner doen strofen als de volgende aan:

doodmoede boom der kennis
de appel komt mij toe -

gevallen zonder schennis
ik eet mij dood-, doodmoe

reidansende boleten
brooddronken, - hoor ik zing;
tafel van godvergeten
vermenigvuldiging

steen tussen gistend sterven
vogellijk, bramenbloed
laat de nachtvorst mij kerven
offersteen, het is goed!

Maar hoe fascinerend ze op zichzelf ook zijn, toch vraagt men zich meteen af: waar heb ik deze woordschikking, deze cadans meer gehoord? En men ontdekt het al gauw: bij Achterberg, in de 'Ode' uit Dead End:

Penduulslag, zoete snik,
bloedleeuwerik;
van 't gonzend bloeiveld jij-ik
loodrecht ogenblik.

Muren, als moeder zo volkomen
geboortelijk benomen
rondom die in u wonen.

Keuken, zoals zij is
wanneer zij er niet is:
aanrecht, kraan, servies; (enz.)

Ik vind deze invloeden niet erg; de dichter zal er zich wel aan weten te ontworstelen: voorlopig is het belangrijkste, dat zijn poëzie, ook al is het via Achterberg, een nieuwe oriëntatie gekregen heeft. Maar aangezien ik als criticus niet met zijn volgende maar met deze bundel te maken heb en de invloed van Achterberg, naar ik meen (ik kom er straks nog op terug), met de structuur van zijn poëzie zelf te maken heeft, lijkt het mij nodig deze invloed om te beginnen duidelijk aan het licht te stellen.

De flaptekst die, naar de terminologie te oordelen, niet anders dan van de dichter zelf kan zijn, geeft de volgende explicatie: 'De gedichten uit *Tegen mijn verlies* (...) staan bijna alle in het teken van water en herfst. In deze en dergelijke 'tekenen' verschijnt de oer-

oude, maar springlevende ‘mythe der natuur’, die menszijn en menselijke vrijheid bedreigt. Zich aan ‘water’ en ‘herfst’ verliezen betekent: als mens verloren gaan. Dit misschien typisch-hedendaagse affect als doodsdrift te ontmaskeren en het primaat van geboorte, vrijheid, humaniteit uit te roepen, zou een opgave kunnen zijn van de hedendaagse poëzie’. De explicatie is even duidelijk als overbodig, en eigenlijk een beetje impertinent, in zoverre zij de lezer bij voorbaat in een bepaalde richting dringt: door nl. meteen al te stellen dat water en herfst (en dus ook de andere steeds terugkerende begrippen: vis, boom, licht enz.) ‘tekenen’ zijn, terwijl de tekenwaarde toch zou moeten blijken uit de geladenheid van deze poëzie zelf. Een dichter kan het om de andere regel over ‘water’ hebben: daarmee is water nog geen ‘teken’, hoogstens een symbool; een teken wordt het pas wanneer het ons onontkoombaar en existentieel weet te treffen - en dat hangt van de kunst van de dichter af, van de ‘diepte’ die hij weet te bereiken. M.a.w. Ad den Besten tracht ons van te voren te suggereren dat hij een groot dichter is.

Hij zal het ongetwijfeld niet zo bedoeld hebben; maar daar gaat het juist om: ik geloof dat hij met het begrip ‘teken’ veel te nonchalant omspringt en dat hij de intellectuele bedoeling met het poëtisch resultaat verwart. Een symbool kan men bewust toepassen, een teken is vóórpersoonlijk, stamt niet uit het ik maar uit de vóór- (of boven-) persoonlijke scheppende daimoon. En om het maar meteen te zeggen: water, herfst, vis en boom frapperen mij in de poëzie van Den Besten meer als symbolen dan als ‘tekenen’. Ze zijn te duidelijk, te bewust, te gewild; ze komen niet organisch uit de creatieve dynamiek van het vers te voorschijn. Ze kunnen dat ook niet omdat het in strijd zou zijn met het fundament zelf van Den Besten's poëzie.

Zijn ‘programma’ luidt: de poëzie bevrijden uit de weke, gemakzuchtige compliciteit met de natuur, de ritmen der natuur, en daartegenover het primaat van ‘de geest’, de menselijke vrijheid uit te roepen. Formeel heeft hij dit programma in zoverre gerealiseerd, dat zijn vers harder en strenger is geworden; vloeiende, gemakzuchtige, ‘natuurlijke’ ritmen zijn zoveel mogelijk uitgebannen. Maar hoe staat het met de betekenissfeer? Ik heb de indruk, dat Den Besten hier iets wil realiseren dat *in* de poëzie niet te realiseren is, omdat het om een conceptie gaat die essentieel en fundamenteel anti-poëtisch is, nl. een Barthiaans gekleurd christendom, waarin het goddelijke en het natuurlijke als volstrekt antithetisch opgevat worden.

Ik zeg met opzet: essentieel en fundamenteel, ik zeg niet: existentieel. De confrontatie met het Volstrekt-Andere (het Ontzaglijke;

het Onnoembare) is een grondtrek van de moderne poëzie; maar: het is een existentiële confrontatie, geen essentiële relatie, het Andere is een limiet, het wordt daar ervaren waar de dichter *als dichter* schipbreuk lijdt. Den Besten echter wil van de betrokkenheid op het Andere, de roepstem van God, een essentie van poëzie, een poëtische zijnswijze maken. Maar poëzie is en blijft zichtbaarheid, zinnelijkheid; men kan de anti-natuur alleen in de poëtische zijnswijze zelf opnemen door er natuur van te maken. De volstrekt Andere wordt in de poëzie van Den Besten dan ook tot beeld, tot ‘de Vader’ die tegenover ‘Herfstmoeder Aarde’ geplaatst wordt: een polariteit *binnen* de natuur, het zichtbaar-zinnelijke. M.a.w. de poëzie van Den Besten is meer een dichten *over* het appèl van de vrijheid, de geest, dan een dichten *uit* die geest, die vrijheid; dit laatste is trouwens onmogelijk, want de dichter is, als dichten, niet vrij; hij is gebonden aan de stof, de zinnelijke materie der woorden. De vrijheid kan nooit uitgangspunt, fundament van zijn dichten zijn, hij kan niet van de vrijheid uit, alleen naar de vrijheid (als limiet) toe dichten.

Gevolg van dit alles is dat de poëzie van Den Besten een uiterst statische indruk maakt en dat zijn ‘tekenen’, zoals reeds opgemerkt, geen werkelijke ‘tekenen’ zijn, organisch uit de beweging zelf van zijn poëzie gegroeid, maar statische symbolen. Elke ontwikkeling, elke dynamiek is afgesneden, want er loopt nu eenmaal geen lijn van het Ene naar het volstrekt Andere. Het gedicht ‘Patriarchaal’, waarin het appèl van de geest centraal gesteld is, loopt dan ook, naar de inhoud zowel als naar de vorm, op een machteloos, poëtisch weinig overtuigend ‘talmen’ uit. Zijn poëzie blijft, als poëzie, aan deze zijde staan en haar rest dus weinig anders dan talmen; zijn poëzie heeft als het ware een ‘verlosser’ nodig om een dynamische relatie tot het Andere tot stand te brengen; en zulk een ‘verlosser’ schijnt Den Besten voorlopig in Achterberg gevonden te hebben, in wiens bij uitstek dynamische poëzie (en zijn poëzie is juist dynamisch omdat geest en stof hier als twee verwisselbare vormen van één en dezelfde energie worden gedacht) hij een compensatie, een uitweg zoekt: een bewijs dat hij zelf ergens het tekort van zijn poëzie ervaart.

Men zou kunnen zeggen dat Den Besten te weinig aandacht heeft voor het innerlijk leven der woorden of, wat op hetzelfde neerkomt, dat hij als dichter te ernstig is (in de zin van Sartre's ‘esprit du sérieux’). Hij identificeert woorden teveel met begrippen, hetgeen eveneens in een zekere starheid resulteert; glijdende betekenissen, nuances, de dubbelzinnigheid van het woord en het daaruit voortkomende specifiek-dichterlijke spel van de ironie, de indirecte

suggestie, de betekenis die niet in, maar tussen de regels, de woorden ligt - van al deze mogelijkheden, de natuur door een verraderlijke compliciteit tot overgave te dwingen, weet hij geen gebruik te maken. Wanneer hij aan het begrip ‘water’ de dubbelzin doopwater-vruchtwater (water van de geest, water als natuur) tracht te geven, dan doet hij dat toch weer op een starre, nadrukkelijk-symbolische manier: paradoxaal, niet ironisch (de paradox is een a-poëtische figuur, de ironie is wezenlijk poëtisch). Kortom, hij laat de woorden te weinig zelf, krachtens hun eigen vitaliteit, spreken en perst ze te opzettelijk in een symbolisch corset.

Deze kritiek houdt natuurlijk geen veroordeling van Den Besten's poëzie als zodanig in; zijn nieuwe poëzie is belangwekkend en beweegt zich op een niveau waar inderdaad fundamentele dingen aan de orde zijn: daarom juist leek het mij van belang op de impasse te wijzen waarin deze poëzie zich mijns inziens bevindt. Zonder de ‘mythe der natuur’ is geen poëzie denkbaar, omdat deze ‘mythe’ de materie zelf is van de poëzie; de ‘vrijheid’ kan zich alleen verwezenlijken in een *ironische* compliciteit met de natuur: wijst men ook deze compliciteit af, dan blijft men zijn ondanks een ‘talmende’ gevangene van de natuur terwijl het goddelijk appèl een abstractie, een holle frase blijft.

(1958)

29 Een wereld van brood en mensen (*Kouwenaar; Elburg*)

De experimentele poëzie, kan men zeggen, is zo langzamerhand in een ‘tweede fase’ getreden, waarin niet de bindende maar de onderscheidende kenmerken op de voorgrond komen te staan. Men kan op het ogenblik in het kamp van de experimentele jongeren (intussen al niet zó jong meer; maar waar de jongste, ‘post-experimentele’ generatie vooralsnog vrij kleurloos is, vormen de experimentelen nog altijd de vitale kern van de nieuwe poëzie) - men kan dus bij de experimentelen op het ogenblik reeds twee, misschien drie, verschillende stromingen onderscheiden.

In de eerste plaats is er de tegenstelling tussen een meer mystiek of metafysisch gerichte stroming, waarvan elk op hun wijze Hans Andreus en Bert Schierbeek wel de voornaamste representanten zijn, en een meer ‘diesseitige’, aards-humanitaire stroming die vooral door Gerrit Kouwenaar en Jan G. Elburg wordt vertegenwoordigd. Wil men een litterairhistorische achtergrond, dan kan men zeggen dat de poëzie van Andreus meer in de ‘lijn’ van A. Roland Holst ligt (wiens invloed op zijn latere werk onmiskenbaar is), terwijl de poëzie van Kouwenaar en Elburg meer verwant is aan de Amsterdamse school, de poëzie van de vroegere Den Brabander en Van Hattum, maar dan minus het anekdotische element (en, natuurlijk, plus de winst van het experimentele woordbesef en de zintuiglijke directheid van de experimentele poëzie). Lucebert, en op een heel andere manier ook Vinkenoog, schijnen een derde stroming te vertegenwoordigen; tot op zekere hoogte zou men Lucebert weliswaar tot de meer metafysische, Vinkenoog tot de meer aardse richting kunnen rekenen, maar het zou een wat gewrongen constructie worden: voor beide dichters is een bepaald profetisch, of althans opstandig, pathos kenmerkend dat als het ware vóór de dichotomie aards-metafysisch ligt.

Natuurlijk zijn dit zeer vage en onduidelijke formuleringen, maar het is nog te vroeg om deze accentverschillen reeds in duidelijke definities vast te leggen; en bovendien heeft een vage richtingsaanduiding het voordeel dat zij de individuele verschillen niet verdoezelt, die voorlopig poëtisch belangrijker zijn dan de richtingsverschillen: er is op het moment nog nauwelijks sprake van een *bewuste*, theoretisch gefundeerde antithese tussen een ‘aards’ en een ‘metafysisch’ kamp. En wanneer ik Kouwenaar en Elburg hier tezamen bespreek als representanten van de aards-humanitaire

richting, dan wil daarmee niet gezegd zijn dat zij gezamenlijk en welbewust een factie binnen de experimentele poëzie vertegenwoordigen, noch ook dat hun poëzie zoveel innerlijke gelijkenis zou vertonen dat men er ‘vanzelf’ toe komt beide dichters in één adem te noemen. Als dichters verschillen zij aanzienlijk in toon, ritme en plastiek; Kouwenaar is droger, nuchterder, beschouwelijker, Elburg onstuimiger, lyrischer, onmatiger, en ook sensueler en robuuster, hetgeen overigens niet altijd positieve kwaliteiten hoeven te zijn: een zekere gezwollenheid enerzijds (al schijnt dit element gaandeweg af te nemen), een zekere vulgariteit anderzijds zijn Elburg niet vreemd. Maar, zegt hij zelf:

> *Ik kan het ook niet helpen*,
> *dat er een gewone wilde in mijn kleren huist*:
> *hij is van de zon bruin en zijn huid*
> *bekrast door braamdoorn en vrouwennagels*;
> *hij is niet in staat fatsoenlijk te tafelen*;
> *hij is een vuurwaterdrinker, een veelvraat*;
> *zijn bloed fluit een lied op zijn ellepijpen*
> *en kijk hem verwoed uit zijn ogen kijken*.
> *ik kan het niet helpen dat hij op mij lijkt*.

Kouwenaar maakt naast de wildeman Elburg de indruk van een keurig-nette, wat verlegen heer, en wanneer het primitivisme een wezenskenmerk van de experimentele poëzie was - zoals velen schijnen te denken - dan zou Elburg ongetwijfeld een ‘betere’ experimenteel zijn dan Kouwenaar. Het zal overigens wel waar zijn, dat de robuuste poëzie van Elburg de lezer meer ‘aanspreekt’ dan die van Kouwenaar: sinds de romantiek, en vooral sinds de dagen van het vitalisme en expressionisme, gelden de primitieve en vitale waarden nu eenmaal als poëtisch superieur *per se*; maar dit is een poëtisch gezichtsbedrog, en de experimentele poëzie is als zodanig ook nooit een reprise van het expressionistische vitalisme van Marsman geweest: daarvoor waren deze dichters tezeer geinteresseerd in de mogelijkheden van de taal, het woord, en het woord is ten slotte naar zijn wezen een geestelijke waarde. Weliswaar ging het interesse van de experimentelen vooral naar de zinnelijke kwaliteiten van het woord uit, echter niet om deze zinnelijke kwaliteiten als zodanig te exalteren, maar om de *band* tussen zinnelijkheid en geest te herstellen. Lag de geestelijke achtergrond van vitalisme en expressionisme in de Lebensphilosophie, die van de experimentele poëzie ligt meer in de sfeer van de existentiefilosofie - twee radicaal tegengestelde vormen van filosoferen.

Maar poëzie is geen filosofie, de ‘filosofische’ posities zijn in de poëzie minder sterk gemarkeerd, en al heeft de experimentele poëzie als geheel eerder een existentiefilosofische ondergrond, niettemin spelen ook resten van de Lebensphilosophie er nog een zekere rol in; en zo zou men om de verschillen tussen Kouwenaar en Elburg te karakteriseren kunnen zeggen dat Elburg dichter bij de Lebensphilosophie, Kouwenaar dichter bij de existentiefilosofie staat. De Lebensphilosophie brengt een zekere exuberantie mee, een exaltatie van de vitale waarden; zij staat in het teken van ‘meer’: leven - meer leven - meer dan leven. De existentiefilosofie staat in het teken van ‘minder’: er vindt een reductie van de volte van het leven naar de ‘naakte’ existentie plaats, een ‘Schwinden’ om met Rilke te spreken; de Lebensphilosophie is een uitstromen, naar buiten stromen, de existentiefilosofie een zich terugtrekken op de kern.

In poëtisch opzicht betekent dit laatste: versobering, en de poëzie van Kouwenaar - die zijn existentiefilosofische, of in zijn geval meer bepaaldelijk sartriaanse, bindingen in zijn poëzie overigens niet onder stoelen of banken steekt - is dan ook gekenmerkt door een toenemende versobering en versmalling: ‘ik wil mager zijn als mist’ schrijft hij op blz. 18 van zijn bundel *Hand o.a.* (Elburg daarentegen in *De vlag van de werkelijkheid*: ‘eerder meer wordend dan minder’). De pure vitaliteit, het leven als waarde op zichzelf, vervult hem met angst en walging:

ik wil niet geboren zijn
sterven is schande
. . . . . .
ik ben bang voor een handdruk -

Het zuivere *fysische* contact met een hand boezemt hem afkeer in, evenals de zinloze biologische volte van ‘vlees’ (blz. 18, 25) - de tegenstelling tot de poëzie van Elburg, die juist demonstratief allerlei voor onsmakelijk doorgaande fysiologische functies in zijn poëzie incorporeert, is duidelijk. Ik plaats ter vergelijking nog twee fragmenten tegenover elkaar, waaruit de fundamentele tegenstelling tussen de poëzie van Kouwenaar en die van Elburg voor wie kan luisteren wel afdoende blijkt. Kouwenaar:

de rokerige stilten tussen twee dagen
tussen twee woorden
ik lig rokend in een stilte
ik lig stil en haal adem

ik schrijf dit en ik schrijf:
een allerlaatste stenen ademhaling
zou een heel leven goedmaken

Elburg:

die denken zijn maar lage zwaluwen
die beminnen zijn maar zwevende kevers
maar ik ben zo vreselijk
onvergelijkelijk wezenlijk
met mijn leven dat als een zee klokt
met mijn vormeloze vondsten
waarheden die niet te tillen zijn
liefdes zo groot als dromen

Misschien is het dit verschil in filosofische achtergrond dat maakt dat de poëzie van Elburg, die trouwens een paar jaar ouder is dan Kouwenaar, een wat 'ouderwetse' indruk maakt en ondanks een nadrukkelijk 'geëxperimenteer' in wezen meer aan het oude expressionisme dan aan de experimentele poëzie verwant lijkt. Waarmee ik overigens noch bedoel dat zijn poëzie daarom 'minder' zou zijn (het gaat alleen om een typering), noch ook dat de richting waarin de poëzie van Kouwenaar zich ontwikkelt de enig-mogelijke ontwikkelingslijn van de experimentele poëzie zou zijn. Dit laatste geloof ik zelfs zeer bepaald niet: het gevaar dat de poëzie van Kouwenaar bedreigt is, dunkt mij, dat van een tekort aan poëtische spanning; soberheid kan heel gemakkelijk in simpelheid ontaarden (men zie een gedicht als 'een huis' op blz. 14/15 van *Hand o.a.*), en de 'kern' in het hier-en-nu van de dagelijkse realiteit, misschien een op een nieuwe en zeer intense manier beleefde realiteit, maar niettemin een realiteit van het platte vlak. Maar dit zijn theoretische overwegingen die op het ogenblik eigenlijk niet ter zake doen. Het verschil nu, dat er te constateren viel tussen de poëzie van Elburg en die van Kouwenaar, werkt ook daar door waar zij allebei een overeenkomstige 'richting' binnen de experimentele poëzie vertegenwoordigen, nl. wat ik de aards-humanitaire richting noemde. Nu moet men bij 'humanitair' niet direct denken aan het humanitarisme van na de eerste wereldoorlog, toen de mensheidsgedachte op de voorgrond stond; voor Kouwenaar zowel als Elburg is de mensheid een nietszeggende abstractie, het gaat hun om levende, concrete mensen. Hun poëzie wil een poëzie zijn van de mens onder mensen, van mensen in hun natuurlijke en sociale verbondenheid; zo schrijft Elburg:

Het is de mens die mijn brood maakt,
het is zijn hand, die goed is om te hebben.
Een vrouw is het, een man,
die ziet wat ik zie, die weten zal
wat ik weet,
die mij leren zal.
Het is de mens die mij gemaakt heeft.
En de zon.

En Kouwenaar schrijft in zijn bundel reisgedichten *De ondoordringbare landkaart*:

er blijft niets over dan nauwgezet
dansend en smekend verder te reizen
in een horizontale regen
in een wereld die van brood en mensen
in leven blijft en vergaat.

Dit in tegenstelling, enerzijds tot Andreus, die de waarheid àchter de werkelijkheid zoekt, anderzijds tot Lucebert, die de werkelijkheid in mythische, apocalyptische proporties ziet en de mensen niet in hun concrete, alledaagse werkelijkheid, maar als exponenten van buitenwereldse machten, van goed en kwaad, van dood en vruchtbaarheid. Maar al staan Kouwenaar en Elburg hier dan op gemeenschappelijk terrein, al zoeken zij beiden het ‘gewone’ leven (het woord ‘gewoon’ komt vooral bij Kouwenaar herhaaldelijk voor, reeds als titel van een van zijn vroegste gedichten), het verschil in benadering van dit gewone menselijke leven blijkt reeds wanneer we de regel van Kouwenaar ‘ik ben bang voor een handdruk’ vergelijken met die van Elburg: ‘het is zijn hand, die goed is om te hebben’. De menselijke gemeenschap, die voor de vitalist Elburg als het ware een biologische vanzelfsprekendheid is, is voor de existentialist Kouwenaar een probleem. Elburg voelt zich direct en vitaal met de medemens verbonden; de geestelijke waarden vriendschap, liefde, politieke strijd en verbondenheid komen voort uit de dialectiek van het leven zelf: leven - meer leven - meer dan leven. Kouwenaar begint met een reeks vraagtekens te plaatsen:

Ben ik er?
jawel jawel ik kan mij
gemakkelijk waarmaken:
een rookwolk die aan geen toekomst
geloof hecht

maar waar ben ik?
daar? nee.
hier een beetje.

en hij ervaart de daadwerkelijke verbondenheid met de medemensen voornamelijk daar, waar het vitale elan tot een minimum gereduceerd is (waar er dus geen sprake is van een ‘meer’, maar van een ‘minder’):

Of wij nu links of rechts zijn
wij gaan slapen
omdat wij moe zijn

Kouwenaar is cerebraler, problematischer dan Elburg; voor Elburg staat de medemens als het ware open: je kunt er zo in binnenwandelen; voor Kouwenaar is de medemens een ommuurde vesting die veroverd moet worden - maar die niettemin veroverd kàn worden:

Want er is een weg naar
het ommuurde heelal van een mens.

(1958)

30 Andreus, de ene en de andere

Over Hans Andreus heb ik indertijd, naar aanleiding van zijn bundel *Schilderkunst*, eens geschreven dat hij de meest proteïsche is van de dichters die tot de experimentele groep gerekend worden, en daarbij toch misschien de meest zichzelf-gelijk-blijvende. Een uitspraak die bevestigd wordt door zijn twee laatste, ongeveer gelijktijdig verschenen bundels *Empedocles de Ander* en *Het Explosieve Uur*, hetgeen mij tevens de gelegenheid biedt, deze paradox nader te preciseren.

De meest proteïsche: *Muziek voor Kijkdieren, De Taal der Dieren* en *Schilderkunst*, drie bundels die elkaar in de loop van maar enkele jaren volgden, zijn zo radicaal verschillend van toon, van stijl en van inhoud dat men ze op het eerste gezicht voor bundels van drie verschillende dichters zou houden. Daarbij lijkt Andreus zo ontvankelijk voor, zo weerloos tegen invloeden van andere dichters (achtereenvolgens: Gaston Burssens, Lucebert, Pound, Hölderlin, Nietzsche) dat men zich - alweer op het eerste gezicht - afvraagt: wie en wat is in al deze verscheidenheid nu eigenlijk Andreus zelf?

De meest zichzelf-gelijk-blijvende: in de eerste plaats is er de kwaliteit zelf van zijn verzen; de beste verzen uit elk van zijn bundels zijn van een niveau dat epigonisme of onzelfstandigheid als zodanig reeds uitsluit. Dit doet reeds vermoeden dat de beïnvloedbaarheid van Andreus niet voortkomt uit een gebrek (aan persoonlijkheid: zoals dat b.v. bij een ander zeer beïnvloedbaar dichter, Michel van der Plas, het geval is), maar integendeel uit een overvloed. Een overvloed aan sensibiliteit en poëtische assimilatiedrang, die zich alles poëtisch wil toeëigenen, het geschapene niet alleen, de wereld van licht, mensen en dingen, maar ook het geschrevene. Het is een assimilatiedrang die vergelijkbaar is met het proteïsme van Picasso - die men toch ook geen gebrek aan persoonlijkheid zal verwijten. Maar ik zei: misschien de *meest* zichzelf-gelijk-blijvende; waarom deze superlatief? Ik bedoel er dit mee, en hierin ligt dan de eigenlijke paradox: dat Hans Andreus, juist in en door zijn schijnbare grilligheid en wispelturigheid, meer dan welke jonge dichter ook in korte tijd reeds een eigen, consequente dichterbiografie geschapen heeft, een biografie die om één centraal thema draait: het thema van de identiteit van het Ik.

Ziet men dit thema in de poëzie van Andreus eenmaal centraal, dan

lost de paradox zich meteen op: het proteïsche van Andreus is niet een bijverschijnsel van zijn poëzie, maar vormt er de kern zelf van. Het is een thema dat in oorsprong uit de Duitse romantiek stamt, waar het echter meer wijsgerig getint was (het gaat in laatste instantie op de filosofie van Fichte terug); poëtisch thema in engere zin, een specifiek element in de lyrische zelfrealisering van de dichter, wordt het echter pas bij Rimbaud: '*Je* est un autre'. Bij Andreus treffen we het al in zijn allereerste verzen aan, b.v.:

Wij zijn er niet
wij zijn niet
waar wij zijn
wij zijn er niet.

of in deze 'Kleine Ballade':

Ik loop maar in mijzelf
verzonken in mijzelf
de wegen zijn van glas
de hemel is van ijzer.

Ik weet niet wie ik ben
ik weet niet wie ik was
ik loop alleen maar men
wordt nooit van iets iets wijzer.

Er hangt een mist van licht
ik loop met mijn gezicht
mijn kleren en mijn huid
het leven in en uit.

De vraag: wie ben ik? heeft hier nog geen tragisch accent; ze wordt lyrisch opgelost in een probleemloze, statische levensaanvaarding; 'ik' is hier nog identiek met het vage, passieve geluksgevoel van te leven, te bestaan:

Ik lig hier duidelijk zeer zuidelijk lig zonder
te weten hoe of wat ik lig alleen maar stil
ik weet alleen het licht van wonder boven wonder
ik weet alleen maar alles wat ik weten wil.

Maar deze passiviteit is op de duur niet bevredigend omdat te veel facetten van de persoonlijkheid er buiten blijven; in zijn volgende

bundels *Italië* en *De Taal der Dieren* zoekt hij dan ook, wakker geroepen door ‘een koperen jachthoorn’ of ‘het hertshoorn der hartstocht’, naar een meer actieve, dynamische verhouding tot de werkelijkheid. Het grijze Nederlandse licht, waarmee hij zich in *Muziek voor Kijkdieren* nog één kan voelen, ervaart hij nu als ‘zaniken’ (‘het licht... dat nederlands zanikt’); de felle Italiaanse zon roept niet alleen de hartstocht in hem wakker, maar ‘verhevigt’ als het ware ook zijn taalgebruik: het muzikale element van *Muziek voor Kijkdieren* maakt plaats voor een hijgende, opgezweepte plastiek. Andreus heeft altijd iets van de mysticus in zich gehad, maar is hij in zijn eerste bundel de mysticus van de stille overgave, in zijn twee volgende bundels zoekt hij het meer in de roes, in de ekstase van de dansende derwisj:

In Italië
de dronkenschap der dagendomheid
en de nacht een verrukte sint vitusdans

of: ‘maar wij dansen als russen’ of ook: ‘ik dans de dansen voor je van het chinees nieuwjaar’. Men zou kunnen zeggen dat de dichter in zijn eerste en tweede periode zijn creatief ik tastbaar tracht te maken door het te identificeren met het grotere Ik van de wereldschepper (het Ich van Fichte, het Bewusstsein überhaupt of de creatieve verbeeldingskracht). De ‘mist van licht’, de grijze regen van Nederland, die de contouren der dingen vervaagt, maakt het hem mogelijk zich door middel van een vage zangerigheid met deze contourloze wereld te identificeren en zijn dichterlijk ik zodoende als het scheppende Ik van die wereld te ervaren; maar de zuidelijke zon, die scherpe contouren trekt en de dingen in hun lichamelijkheid apart zet, ontneemt hem die mogelijkheid: de wereld staat hier zo scherp en lichamelijk *tegenover* hem dat hij haar, om er zich weer mee te kunnen identificeren, als het ware moet ‘verslinden’. Het instrument waarmee hij dit doet is de taal (‘der dieren’); zelf zegt hij:

ik zeg je weer metaforen voor
ik geef je woordmom

Hij tracht zich de wereld eigen te maken door haar in ‘woordmom’ in te spinnen: deze metaforisch vermomde wereld is dan *zijn* wereld en zijn Ik krijgt vorm in functie van deze wereld.

Het is begrijpelijk dat, parallel met de grotere, de bijna frenetieke activiteit die het creatieve ik hier ontwikkelt, het scheppend zelf be-

wustzijn enorm verhoogd wordt; en de dichter ervaart zichzelf in deze periode dan ook als ‘god’ of, nog zelfbewuster, als ‘halfgod’ (want ‘god’ kan men nog als conventionele metafoor zien, ‘halfgod’ is veel persoonlijker). Ik heb van ‘verslinden’ gesproken: ‘scheppen’ en ‘verslinden’ zijn hier inderdaad één - zoals zij in de liefde één zijn. De wereldschepping die Andreus hier (als de wereldschepper uit verscheidene oude, m.n. oosterse godsdiensten en mythologieën: dansend) verricht, is identiek met de seksuele daad en de erotische creatie: in de liefde, in de schepping van de *jij-* figuur, krijgt de wereld vorm, glans, zin. Het ik zoekt zijn definitie via een jij, d.w.z. op de vraag: wie ben ik? kan alleen een *jij* antwoord geven; hoe zuiverder men *jij* kan zeggen, des te zuiverder moet als echo het ‘ik’ klinken:

men moet zo zonder gestalte zijn
om lief te kunnen hebben
zo niemand en zo bewoond door leven
duizendpootleven en halfgodbestaan
dat men kan zeggen jij met een klank van glazen bekkens

In deze prachtige regels kondigt zich reeds de omslag aan: hoe meer wereld, hoe meer leven het ik ‘verslindt’, des te goddelijker, maar ook des te vormlozer wordt het, en wanneer de ik-god zijn hoogstepotentie bereikt heeft is hij... ‘niemand’. In de bovenstaande regels klinkt dit ‘niemand’ nog als een juichkreet, maar zodra de roes is uitgewerkt krijgt het onvermijdelijk zijn negatieve klank terug. In *Schilderkunst* zien wij dan ook plotseling de tegenkant van deze erotisch-vitalistische conceptie doorbreken: het doodsbesef, verbonden met het besef van tijdelijkheid, vergankelijkheid:

De levendigen onder de levenden,
zij wedden op een zeldzame wedren: de bijslaap
en - soms - méér;
en zij dragen een enkele zuiver geslepen steen van vriendschap
maar zij kunnen het werk van de dood niet weerhouden.

En elders in dezelfde bundel schrijft hij van de doden: ‘Zij verminken ons met onrust.’ Dit motief van de verminking keert terug in *Het Explosieve Uur*, waar hij zich ziet als ‘een gewonde god, een falende god’, terwijl de Italiaanse zon die de dichterlijke ekstase van zijn vorige bundels ontketend had nu gebrandmerkt wordt als ‘boos oog, wraakgod’. En in *Empedocles de Ander*, waarin hij bij monde van Empedocles (die zichzelf immers ook ‘prijsde... als een

goddelijk wezen') als het ware zijn eigen dichterlijke biografie weergeeft, schrijft hij, terugblikkende op zijn voorgaande poëzie: 'Onverstandige beelden, onredelijke visioenen, perspectieven zonder samenhang'; en: 'was ik het, deze spraakzame godheid?' Deze laatste bundels zijn dan ook aanzienlijk minder 'spraakzaam'; zowel het muzikale als het plastische element zijn tot het uiterste versoberd: 'Achterover liggend op donker mos en door eeuwen geslepen stenen, paarde ik de aarde aan de maan en de zon aan de aarde - en wilde geen andere beelden meer' (*Empedocles*). Het gaat hem nu om de elementaire samenhangen; de verscheidenheid, de bonte pracht van de wereld is bedrieglijk gebleken, 'perspectieven zonder samenhang'. Daarom 'wordt het tijd dat ik mij afvraag: wat blijft mij van mijn netvlies over?' Het ik - 'wie, wie zal ik zijn?' - laat zich niet bepalen in functie van de zichtbare werkelijkheid, het 'kijkdier' is alleen het ik in zijn wereldse oneigenlijkheid, zijn vervreemding (de sluier van Maja: vaak krijgt men bij Andreus oosterse associaties); het 'kijkdier' immers is gebonden aan de wereld in haar tijdelijk, haar vergankelijk aspect. Maar 'alleen een blinde met de ogen van de ruimte kan de uren en ogenblikken tot in het oneindige verlengen, de tijd overmeesteren...' (*Emp.*). In *Het Expl. Uur* spreekt hij dan ook van zijn 'scherpe *blinde* ogen', en van de jij-figuur zegt hij:

> *zie ik je achter*
> *de werkelijkheid om*
> *en schrijf ik je naam*
> *zonder mijn hand te bewegen*.

(terwijl zijn Italiaanse bundels één en al beweging waren).

Heeft Andreus in de sobere, beheerste, mannelijke lyriek van zijn laatste bundels de vraag naar het wie-ben-ik op een meer bevredigende wijze beantwoord? In zoverre waarschijnlijk dat hij zijn ik heeft leren identificeren met zijn 'schrijvershand', die meer weet dan zijn bewust-zoekende ik; het vertrouwen op de 'schrijvershand' (niet op het bedrieglijke oog) betekent de éénheid, het blijvende in de verandering, het 'blindelingse' geloof in de zinrijkheid van de eigen biografie en de zinrijkheid van het streven naar steeds grotere poëtische perfectie:

> *met scherpe blinde ogen*
> *gericht op een leven*
> *boven een leven, boven*
> *een wereld onder de wereld*,

de man die schrijft verandert
steeds weer in zijn schrijvende hand,
die meer dan een mens kan geloven.

(1956)

31 Slachten, reinigen, eten (*Lucebert*)

In een van de gedichten uit zijn laatste bundel *Amulet* zegt Lucebert:

> *En met het openvouwen van elke krant*
> *Breek ik weer open het graf of ontplooit zich de moederschoot*

Het geeft een goede typering van zijn poëzie: een poëzie die van het meest alledaagse feit - voorgesteld door 'de krant' - meteen de sprong maakt naar de oermachten van dood en vruchtbaarheid. Het gaat om die sprong, en dat is het wat zijn poëzie voor velen nog altijd duister maakt, terwijl het vers van Lucebert in de loop der jaren toch enorm aan innerlijke helderheid gewonnen heeft; trok hij in zijn beginperiode nog wel eens een rookgordijn tussen zichzelf en de lezer op om eigen onzekerheid te maskeren, daarvan is tegenwoordig veel minder sprake. Die 'helderheid' is echter noch de helderheid van het analyserende verstand noch die van het gemakzuchtige sentiment: het is de helderheid, de evidentie van een dynamische functionaliteit. Laat ik dit op de volgende wijze trachten te verduidelijken.

Men pleegt in het algemeen twee soorten van poëzie te onderscheiden, die men als aards en hemels, realistisch en idealistisch (metafysisch, mystiek) tegenover elkaar pleegt te stellen. Zo is A. Roland Holst een typisch vertegenwoordiger van het metafysische type, Van Nijlen, Van Hattum, Marja of Jan Elburg van het aardse type. Er zijn natuurlijk overgangsvormen: natuurlyriek kan in pantheïstische mystiek omslaan; het magische realisme (Nijhoff) tracht in de aardse realiteit een perspectief op de oneindigheid te openen. Maar het aardse, als natuur of (sociale) feitenwereld opgevat, en het andere, als religieuze hemel, oneindigheid of archetypische wereld opgevat, blijven in het vers min of meer statisch tegenover elkaar staan. Wanneer Nijhoff zijn werkster een naambordje laat poetsen en plotseling vervolgt: 'de wildernis zal bloeien als een roos', dan is daarmee een spiegeleffect gegeven: in de glans van het met zorg opgepoetste naambordje weerspiegelt zich een ogenblik die andere, grotere wereld van de religieuze waarheden; wanneer ieder op aarde met liefde zijn plicht doet, weerspiegelt zich in hem de grote, kosmische orde, de wil van God. Maar de kleine spiegel van de aarde en de grote van de kosmos blijven ge-

scheiden, in evenwijdige vlakken tegenover elkaar geplaatst. Het *standpunt* van Nijhoff is de aarde; omgekeerd is het standpunt, het dichterlijk gezichtspunt, van A. Roland Holst de grotere, mythische werkelijkheid, en wanneer hij de aardse werkelijkheid in zijn poëzie betrekt, dan is het omdat deze een schaduw werpt op zijn mythische spiegel, zijn 'kristal'; ook hier is er sprake van een spiegeling, maar beide werkelijkheden blijven in wezen gescheiden. A. Roland Holst plaatst tegenover de eeuwige werkelijkheid van de mythe het 'schrikbewind van uur en feit', dat wil zeggen: 'de krant'. Krant en mythe zijn onherleidbare antithesen. Het verschil met Lucebert is duidelijk: krant en mythe zijn voor de laatste één. Of liever gezegd: zijn standpunt ligt noch hier noch daar, want hij heeft geen 'stand'-punt, hij is de sprong zelf die beide werelden verenigt, zijn poëzie is essentieel dynamisch, zij tracht als het ware de oer-sprong te herhalen: zij wil oorspronkelijk, oer-spronkelijk zijn in die zin dat zij niet van de geschapen wereld, maar van het ongeschapene uitgaat en vandaar opnieuw de creatieve sprong, waarin de totaliteit van de wereld in dag en nacht, hemel en aarde uiteenvalt, voltrekt.

Oorspronkelijk in absolute zin kan natuurlijk geen enkel dichter zijn; we leven nu eenmaal in een geschapen wereld. Maar er bestaat een secundaire ongeschapenheid, of liever ont-schapenheid: de menselijke 'chaos'. En zo dicht Lucebert dan ook: 'Ik ben de grote chaos na de brand'; want alleen uit de chaos kan oorsprong voortkomen. 'Ik ben de stem die geen stem geeft / Aan wat al reeds stem heeft', zegt hij in hetzelfde gedicht ('Mijn gedicht', het laatste vers uit de bundel): dit betekent dat hij steeds opnieuw de sprong uit de chaos moet voltrekken, want hij mag zich met geen enkele vorm, geen enkele geschapenheid, óók niet met zijn eigen vormen, vereenzelvigen. Het betekent ook, dat zijn poëzie altijd op de chaos betrokken blijft, en dus voor de statische zienswijze 'duister', 'chaotisch', 'nihilistisch'.

Het is van hieruit begrijpelijk dat zo veel gedichten van Lucebert over het dichten zelf gaan: zijn poëzie is geen poëzie van geschapenheid maar van wording; niet, zoals de traditionele poëzie, eindresultaat van een scheppingsproces, maar dat proces zelf:

> *Hij die de weg van het woord weet*
> *Gaat de weg van het wordende zaad*

Woord en worden hebben dezelfde stam; ook etymologisch zoekt Lucebert zijn uitgangspunt bij de 'oorsprong'. Zijn poëzie weerspiegelt geen wereld, maar identificeert zich met de wereld als wor-

ding; het is geen poëzie van (statische) beelden - want hoe ‘beeldrijk’ zijn poëzie ook moge schijnen, het ene beeld heft het andere weer op, zij organiseren zich niet tot een gesloten beeldruimte -, maar van processen:

En vreemd die glanzende globe voor het
Wankel voorhoofd in weerwil langzaam te
Verpletteren (fluitende pan is gevlucht
Tenslotte spreken de spiegels tot narcis)
Tot licht is nog maar de wind der duisternis

In zijn poëzie wordt de ‘glanzende globe’ (de klassieke kosmos) van de zichtbare, Euclidische ruimtelijkheid verpletterd tot er alleen nog onzichtbare, innerlijke beweging, ‘de wind der duisternis’, over is (die toch ‘licht’ is, d.w.z. ‘gestalte’ heeft - maar het is een dynamische gestalte, een groeiproces); zijn stem moet de bestaande taalwereld slopen - de taalwereld waarin winden niet werkelijk waaien, omdat ze tot statische (plastische en akoestische) vormen veruiterlijkt zijn:

En een slopende stem te geven aan het gehoor
Dat al genoeg gehoord heeft van
Winden die niet waaien van
Wortels die niet worstelen...

Onze wereld is een in statische vormen veruiterlijkte wereld, die opnieuw geïnternaliseerd moet worden wil zij in haar creatieve dynamiek ervaarbaar zijn. Deze internalisering vat Lucebert zeer letterlijk en lichamelijk op; in het gedicht ‘Het materiaal van de dichter’, waarmee de bundel *Amulet* opent, schrijft hij:

Of zie zie zo wordt de wereld van lieverlede
Geslacht gereinigd en gegeten

Het zal een ieder die zich met het werk van Lucebert heeft beziggehouden trouwens opgevallen zijn welk een grote rol het spijsverteringsproces in zijn poëzie speelt; het slechten van de taal is een slachten van de wereld, maar het slachten, eten en verteren is tevens een offer, een reiniging en een wedergeboorte; de zich in ruimtelijkheid, vormelijkheid naar buiten plooiende wereld moet steeds opnieuw verslonden, d.w.z. *verinnerlijkt* worden om dynamisch als geboorte, groei, oer-sprong beleefd te worden. Wie een

sleutel tot het werk van Lucebert zoekt, leze slechts het gedicht ‘Maaltijd’ uit *Van de afgrond en de luchtmens*, waaruit ik ter illustratie van het bovenstaande de volgende regels citeer:

eten: dat vierde zien maar zonder
uitzicht - inzicht alleen - waar donker
druipt van de ruimte de schaduw
en de adem een ei is
daar ruist als een boom de aarde

en verder:

oh geef toch moeder der ruimte
de muil van uw vrucht uw lichaam
en verval is aanvang - zo ook de mensen in het stof
zwerven aan achter hun ledematen
naar de begraven maatstaf
die eens de druiven met kwelling tot sterren opdreef

Kan men het grondprincipe van Lucebert's poëzie samenvatten als: de rituele slachting (kruisiging), offerdood en wedergeboorte van het Woord (en dus van de wereld: want het Woord is het licht van de wereld), dat wil niet zeggen dat hij zich aan één stuk door met deze fundamentele zaken zou bezighouden. *Amulet* is een nogal heterogene bundel; naast de verzen waarin de problematiek van het dichterschap naar voren komt staan er verzen in van een waarlijk superieure satirieke humor (de cyclus De illustratie, waaruit vooral ‘fotoreportage’ en ‘horoscoop’ onovertrefbaar zijn), een aantal ‘Chinese’ gedichten, die interessant zijn maar voor mijn gevoel toch een wat gratuite indruk maken, en een cyclus reisgedichten, ‘Een reisje door Bulgarije’, die op zichzelf wel de moeite waard zijn, maar die toch de indruk wekken of Lucebert hier ook poëtisch een ‘vakantie’ neemt en het zich gemakkelijk maakt. Het satirische element doet wat vlak en conventioneel aan; hij beweegt zich hier dan ook op het vlak van de sociale realiteit, hij registreert - voortreffelijk - wat zijn ogen zien (hij laat zich niets ‘wijsmaken’), maar men mist een dimensie: het ‘vierde zien’. Daartegenover staan echter weer grandioze verzen als Vreemd is dit, Oktober, Gesloten Heelal, Faust van Mexico, Psychomachia. En wie mocht denken dat slachten-reinigen-eten slechts een natuurlijke cyclus, een nieuw soort ‘vitalisme’ representeert, leze het beklemmende slot van ‘Vreemd is dit’:

En vreemd deze leegte
Die ons steeds welsprekend omgeeft
Met de laatste waarheid waaruit men niet meer leeft
Maar waarin men stilstaat stilstaat stilstaat verschrikkelijk
Verschrikkelijk het eeuwig te aanschouwen
Hoe boven de wateren de adem wordt ingehouden
En al het bevaarbare water verdampt.

(1958)